Johannes Volkelt

Ästhetik des Tragischen

Ästhetik des Tragischen

Ästhetik des Tragischen

Von

Johannes Volkelt

Professor der Philosophie
an der Universität zu Leipzig

Vierte, neubearbeitete Auflage

C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck
München 1923

Vorwort zur ersten Auflage

Wenn es so häufig in Vorreden heißt: es sei für das vorliegende Buch ein besonderes Bedürfnis vorhanden, so ist diese Versicherung in der Regel nicht sonderlich ernst zu nehmen. Von den hier dargebotenen Untersuchungen dagegen darf ich mit festem Nachdruck behaupten, daß sie den Zweck haben, eine empfindliche Lücke in der ästhetischen Literatur auszufüllen. Jeder, der nicht theoretisch voreingenommen ist, muß anerkennen, daß die vorhandenen Theorien des Tragischen, soviel Wertvolles und Tiefes sie auch enthalten, sich mit der reichen, vielgestaltigen Fülle dessen, was uns in den Dichtungen als tragisch ergreift, keineswegs decken, ja meistens sogar von ausschließender, unduldsamer Art sind. Das Tragische stellt sich in einer verwickelten Mannigfaltigkeit von Arten, Abstufungen, Übergangs- und Nebenformen dar. Diesem Reichtum ästhetischer Gestalten und Werte ist die Theorie des Tragischen bisher nicht gerecht geworden. Wo eine Gliederung des Tragischen versucht wurde, dort geschah dies fast immer von einem einzigen Gesichtspunkte aus, während sich in Wahrheit das Reich des Tragischen nach zahlreichen Einteilungsgründen ordnet. So sehr daher auch die folgenden Betrachtungen es sich angelegen sein lassen, das bisher Geleistete freudig anzuerkennen und in die passende Stelle des Gesamtzusammenhanges einzugliedern, so zeigen sie sich doch in noch stärkerem Grade von dem Gedanken beherrscht, daß es gelte, der Theorie des Tragischen mehr Vielfältigkeit, Beweglichkeit, Anpassungsfähigkeit zu geben, sie von einengenden Vorurteilen, mögen sie nun aus Weltanschauung und Lebensstimmung oder anderswoher stammen, zu befreien, den Gesichtspunkt relativ berechtigter, mannigfaltig abgestufter ästhetischer Werte mit Entschiedenheit in sie einzuführen und die eingewurzelte Neigung des Denkens zum Übersteigern und Verabsolutieren herausgegriffener wichtiger Momente von ihnen fernzuhalten. Und auch der Erfahrungsgrundlage muß eine breitere, ausgreifendere Gestalt gegeben werden. Die deutsche Ästhetik hat bei Behandlung des Tragischen bisher fast immer nur die Dramen von Aschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, etwa noch von Kleist zugrunde gelegt. Damit sind aber gewaltige Massen merkwürdiger und lehrreicher Gestaltungen des Tragischen höchst ungerechtfertigter Weise von vornherein als belanglos für die Theorie des Tragischen erklärt.

Was nun die von mir gebrachten Beispiele betrifft, so finden sich

natürlich auch solche darunter, die rücksichtlich ihrer Bedeutung für das Tragische verschiedene Auffassungen möglich machen. Man denke an Antigone, Hamlet, Goethes Faust, Emilia Galotti. Ich habe in diesen Fällen, um den Zusammenhang nicht durch Abschweifungen zu stören, einfach meine Auffassung maßgebend sein lassen. Sollte indessen auch für diesen oder jenen Leser wegen abweichender Auffassung das eine oder andere Beispiel in Wegfall kommen, so ist jeder wichtigere Punkt meiner Darlegung noch durch so zahlreiche andere Beispiele gestützt, daß ein solcher Wegfall von keinem Belange wäre.

Ich habe die Ästhetik des Tragischen mit einem Ausblick in die Metaphysik geschlossen. Ich bemerke schon an dieser Stelle, daß die Theorie des Tragischen von den Darlegungen des letzten, der Metaphysik des Tragischen gewidmeten Abschnittes gänzlich getrennt und unabhängig ist. Dieser Abschnitt ist nur für solche Leser bestimmt, die nach der langen Wanderung durch lebensvolle, farbenreiche ästhetische Gefilde noch Lust und Vertrauen haben, mir zu kurzem Hinabsteigen in die Tiefen der Metaphysik zu folgen.

In unserer Zeit kann man öfters den Vorwurf lesen, daß die normative Ästhetik nur anspruchsvolle, großklingende, aber schiefe und haltlose, wo nicht gar leere Abstraktionen zu geben vermöge; daß sie den Schöpfungen der Kunst entweder Gewalt antue oder sie mit ihren weiten Begriffen überhaupt nicht treffe und einfange. Die folgenden Untersuchungen sollen zeigen, daß die normative Haltung der Ästhetik mit genauem, breitem und unbefangenem Eingehen auf die Erzeugnisse und Offenbarungen der Dichtkunst durchaus vereinbar ist. Es ist mir immer vorgekommen, daß das Schelten auf die normative Ästhetik meistenteils mit Unfähigkeit zu strengem, disziplintertem Denken in ästhetischen Dingen zusammenhänge.

Leipzig, den 22. Oktober 1896.

Johannes Volkelt

Vorwort zur zweiten Auflage

Die in der zweiten Auflage vorgenommenen Änderungen bestehen der Hauptsache nach in Folgendem.

Erstlich habe ich mich bemüht, die Psychologie des Tragischen deutlicher und zusammenhängender hervortreten zu lassen. Ich möchte, daß es dem Leser beständig vor Augen stehe, daß es sich in dem ganzen Buche um die Beschreibung und Zergliederung eines Gefühlstypus handle. Auch der ersten Auflage lag überall Psychologie zugrunde; jetzt ist sie zu voller Sichtlichkeit herausgearbeitet. So hat denn auch kein Abschnitt eine so gründliche Umarbeitung erfahren wie der ehedem sechzehnte, jetzt dreizehnte, worin die Psychologie des Tragischen in zusammenfassender Weise entwickelt wird.

Hiermit hängt zusammen, daß ich zweitens bestrebt war, das Einheitliche in den mannigfaltig auseinanderlaufenden Untersuchungen stärker hervorzuheben. Wer das Tragische in eine kurze Formel bringen zu können glaubt, wer das Tragische aus einer einheitlichen seelischen Funktion herleitet, hat es dem Leser gegenüber leichter und bequemer als einer, der, wie ich, dem Tragischen eine zusammengesetzte und verwickelte Gemütshaltung zugrunde legt und die Einheit nur in dem Zusammenwirken zu einem organisch vermittelten Ergebnisse erblickt. Dieses Zusammenwirken einer reich verwickelten Mannigfaltigkeit zur Einheit deutlicher hervorleuchten zu lassen, war mein Bemühen. Wer in philosophischen Untersuchungen um jeden Preis Einfachheit des Prinzips, Einheitlichkeit des Ursprungs zu finden begehrt, wird von meinen Darlegungen unbefriedigt scheiden. Mir erscheint solche Einfachheit und Einheitlichkeit keineswegs immer als das Erstrebenswerte, sondern sehr häufig vielmehr als Zeichen von Oberflächlichkeit und Unreife. Dazu kommt, daß ich auf die Gliederung des Tragischen ausführlich eingehe. Auch dies möchte mancher Leser als eine Verdunkelung der einigenden Grundlagen der ganzen Untersuchung empfinden. Um so mehr schien es mir nötig, auf die verknüpfenden Gesichtspunkte erhöhten Nachdruck zu legen.

Drittens habe ich die Beispiele des Tragischen erheblich vermehrt. Die seit Veröffentlichung der ersten Auflage erschienenen Dichtungen zog ich zu zahlreichen Belegen für das Tragische heran. Auch beutete ich manche älteren Dichter, die im Vergleich zu der Fülle der Tragik, die sie enthalten, zu wenig Beachtung gefunden hatten, — ich nenne nur Jean Paul — in stärkerem Maße für das Tragische aus. Das vorliegende Buch soll dem Leser vor Augen führen, wie voll die Dichtungen der verschiedenen Zeiten und Völker von Tragik sind, und daß auch an solchen Stellen der Literatur, wo er es vielleicht zunächst nicht vermutet, hochinteressante Tragik in reichem Maße zu finden ist.

Viertens sind zwei Abschnitte neu hinzugekommen: der vierzehnte, der die „Nebengefühle des Tragischen" behandelt, und der neunzehnte, der dem Rührendtragischen und dem Tragikomischen gewidmet ist.

Noch eine Bemerkung sei mir gestattet. In manchen Besprechungen, die dieses Buch gefunden hat, wurde mein ausführliches Eingehen auf die Gliederung des Tragischen wie etwas ziemlich Nebensächliches behandelt. Ich bin im Gegenteil der Ansicht, daß sich das Wesen des Tragischen allererst durch seine Entfaltung und Ausbreitung in Arten und Stufen erfüllt und sättigt. Das Können der Tragik, ihre Tiefe, ihre menschliche Bedeutung wird erst dadurch offenbar, daß sich das allgemeine Wesen des Tragischen zu dem Reichtum seiner Besonderungen entwickelt.

Leipzig, den 10. Oktober 1905.

Johannes Volkelt

Vorwort zur dritten Auflage

Für die vorliegende Neubearbeitung der „Ästhetik des Tragischen" war vor allem der Umstand maßgebend, daß inzwischen von meinem „System der Ästhetik" der zweite und dritte Band erschienen waren.

In dem zweiten — die „ästhetischen Grundgestalten" behandelnden — Bande des „Systems" erfährt als eine der wichtigsten Grundgestalten das Tragische eine knapp zusammenfassende, durch den ästhetischen Gesamtzusammenhang bestimmte Darlegung. So ergab sich für mich die Aufgabe, die einigenden Grundgedanken stärker hervortreten zu lassen und so dem Bedürfnis nach systematischer Bindung mehr zu entsprechen und dabei doch das Eigentümliche der Methode der „Ästhetik des Tragischen", ich meine: die Herausarbeitung aus der Breite des Erfahrungsstoffes und die Anschmiegsamkeit an die Mannigfaltigkeit der tragischen Schöpfungen festzuhalten.

Sachgemäß kommen in dem zweiten Bande des „Systems" auch das Rührende und in noch eingehenderer Weise Komik und Humor zur Behandlung. Mit Rücksicht hierauf sah ich meine Aufgabe darin, die den Mischgebilden des Rührendtragischen und des Tragikomischen gewidmeten Betrachtungen einer völligen Umarbeitung zu unterziehen.

Im Schlußteil des dritten Ästhetik-Bandes bringe ich, unter dem be-

herrschenden Gesichtspunkte des Ästhetischen, gewisse Grundgedanken der Werttheorie zur Erörterung und vertiefe sie ins Metaphysische hin. Dies wurde mir zur Veranlassung, den die Metaphysik des Tragischen behandelnden Schlußabschnitt des vorliegenden Werkes gleichfalls von Grund aus umzuarbeiten. Zugleich glaube ich, hierdurch eine mehr organische Verbindung dieser metaphysischen Betrachtungen mit der „Ästhetik" des Tragischen herbeigeführt zu haben.

Ohne Zwang, wie der Leser bemerken wird, ließ sich dieser Schlußabschnitt (der in dieser Auflage den Titel „Das Tragische in Welt und Gott" führt) in eine Betrachtung über die Tragik des gegenwärtigen Weltkrieges hinüberleiten. In einer „Ästhetik des Tragischen", die während des Weltkrieges für die Veröffentlichung vorbereitet wird, durfte eine solche Betrachtung nicht fehlen.

Die seit der Veröffentlichung der zweiten Auflage erschienenen Dichtungen boten mir manches Lehrreiche dar. Der Leser wird Paul Ernst, Herbert Eulenberg, Ernst Hardt, Wilhelm v. Scholz und manche andere Dichter der Gegenwart in den Beispielen berücksichtigt finden.

Eine längere Reihe von Jahren hindurch war die „Ästhetik des Tragischen" vergriffen. Ich fühle das lebhafte Bedürfnis, meinem Verleger und Freunde, Herrn Geheimen Kommerzienrat Dr. h. c. Oskar Beck meinen herzlichen Dank dafür auszusprechen, daß er sich entschlossen hat, der „Ästhetik des Tragischen" noch während des Krieges zu neuem Leben und Wirken zu verhelfen. Es ist mir hocherfreulich, mit einem Verleger verknüpft zu sein, der selbst unter bedeutenden Opfern bereit ist, stille Friedensarbeit zu fördern.

Leipzig, den 19. September 1916.

Johannes Volkelt

Vorwort zur vierten Auflage

Zu lebhafter Freude gereicht es mir, daß ich noch einmal in die Lage komme, die „Ästhetik des Tragischen" der Öffentlichkeit vorzulegen. So kann ich dem Leser zahlreiche Gedankengänge des Werkes in schärferer und geschlossenerer Fassung darbieten. Auch habe ich eine ganze Reihe von Dichtern, die in der jüngsten Zeit bedeutsam hervorgetreten sind, ein-

gegliedert und zu ihren tragischen Schöpfungen Stellung genommen. Besonders aber war mir daran gelegen, den Schlußabschnitt, die Metaphysik des Tragischen, noch enger, als dies bisher schon geschehen war, mit dem Vorausgegangenen zu verbinden. Die eingreifendste Umgestaltung haben die Betrachtungen über die Tragik des Weltkrieges erfahren.

Die „Ästhetik des Tragischen" steht so recht in Gegensatz zu solchen Büchern, die einen überraschen sollenden, nach Wagnis und Genie aussehenden Einfall verfechten, oder die sich durch Radikalismus des Verwerfens kennzeichnen. Sie vertritt vielmehr eine Grundanschauung, die ihr Eigentümliches darin hat, daß sie zum Einordnen und Anerkennen des Mannigfaltigen und auch des weit Auseinanderliegenden auffordert. Mein Buch soll die Freude an den Dichtungen dadurch erhöhen und bereichern, daß es den Umfang dessen, was sich uns zu genußreichem Verstehen darbietet, zu erweitern bemüht ist.

Leipzig, den 14. April 1923.

Johannes Volkelt

Inhaltsverzeichnis

Erster Abschnitt: Psychologische Methode . . . . . S. 1

1. Grundlegende Betrachtungen über die Methode . . . . . S. 1

Ablehnung der spekulativen Methode S. 1. Ablehnung der reinnormativen Methode S. 1. Allgemeinste Begründung der psychologischen Methode S. 1. Abweisung der abstrahierenden Methode S. 3. Gewinnung charakteristischer ästhetischer Gefühlstypen S. 4. Die gegenständliche Erfahrungsgrundlage S. 5.

2. Nähere Bestimmung der psychologischen Methode . . . . S. 6

Die terminologische Frage S. 6. Objektive und subjektive Form der psychologischen Methode S. 7. Normative Ästhetik S. 8.

Zweiter Abschnitt: Verbreitung des Tragischen . . . . . S. 9

1. Das Tragische außerhalb der Dichtkunst . . . . . S. 9

Fragestellung S. 9. Das Tragische im Leben S. 9. Das Tragische in der Natur S. 10. in der Baukunst S. 11. in der Bildnerei und Malerei S. 12. Keine Entwicklung des Tragischen S. 13. Das Tragische in der Tonkunst S. 14. Vorzüge des musikalisch Tragischen S. 15. Programm-Musik S. 16.

2. Das Tragische in der Dichtkunst . . . . . S. 17

Volle Individualisierung des Tragischen S. 17. Das Tragische in der Lyrik S. 18. in Epos und Drama S. 20. Ist das Tragische der Wirklichkeit immer von ästhetischer Wirkung? S. 21.

Dritter Abschnitt: Das Tragische in der Weltanschauung . . . S. 24

1. Die tragische Dichtung und die Theorie des Tragischen in ihrer Abhängigkeit von der Weltanschauung . . . . . S. 24

Der vertiefte menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen S. 24. Die tragischen Dichtungen: von der Weltanschauung des Dichters durchdrungen S. 24. Abhängigkeit der Theorie des Tragischen von der Weltanschauung S. 25. Das Überpsychologische der Wert-Überlegungen S. 26. Einseitige Ablösung des Tragischen von der Weltanschauung S. 26. Übertreibung der Abhängigkeit des Tragischen von Weltanschauung S. 27.

2. Die Freiheit des Tragischen gegenüber den Weltanschauungen . . . . . S. 28

Die Lehre von der offiziellen tragischen Philosophie S. 28. Gegen die Unduldsamkeit in Weltanschauungen S. 30. Weitherzigkeit in Weltanschauungsfragen S. 31. Angelegtsein des Tragischen auf einen gewissen Umkreis von Weltanschauungen S. 31. Zusammenfassung S. 32. Ausschließung aller unreifen, querköpfigen, leichtfertigen Weltanschauungen S. 32. Ein methodischer Gesichtspunkt S. 33.

3. Geschichte und kritische Ausführungen . . . . . S. 35

Die deutschen Metaphysiker des Tragischen S. 35. Schelling, Solger, Krause, Zeising, Vischer S. 35. Gefühlsmäßige Unbestimmtheit der Lebensanschauung S. 37. Weltanschauungstragödien S. 38.

Vierter Abschnitt: Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und der erschöpfenden Art . . . . . S. 40

1. Das außergewöhnliche Leid . . . . . S. 40
Methode S. 40. Leid von außergewöhnlicher Größe: ein Grundzug des Tragischen S. 41. Aussicht auf glückliche Lösung: Gegensatz zum Tragischen S. 42. Nichternstnehmende Behandlung: Gegensatz zum Tragischen S. 43.
2. Das untergangdrohende Leid . . . . . S. 43
Steigerung des außergewöhnlichen Leides S. 43. Beispiele S. 44. Für das Tragische ist nicht wirklicher Untergang erfordert S. 46.
3. Das Tragische der abbiegenden und das der erschöpfenden Art . . . . . S. 48
Zwei Formen des Tragischen S. 48. Abweisung eines Mißverständnisses S. 48. Beispiele S. 49. Das Tragische mit ungewissem Ausgang S. 50.
4. Der tragische Untergang . . . . . S. 51
Drei Formen des tragischen Untergangs S. 51. Der tragische Untergang ohne leiblichen Tod S. 53. Hartmanns Auffassung S. 53. Ob das tragische Leid stets als Leid gefühlt werden muß? S. 54.
Fünfter Abschnitt: Größe des tragischen Menschen. Das Tragische und der starke Wille . . . . . S. 57
1. Das Erfordernis der menschlichen Größe . . . . . S. 57
Psychologischer Fortschritt S. 57. Spekulative Überspannungen rücksichtlich der Größe der tragischen Person S. 57. Nicht alles Tragische ist erhaben S. 58. Menschliche Größe als Erfordernis des Tragischen S. 59. Unbestimmtheit dieser Forderung: ein Vorzug S. 61.
2. Das tragische Kontrastgefühl . . . . . S. 63
Psychologische Begründung des Größe-Erfordernisses S. 63. Das durch die Größe erzeugte Kontrastgefühl S. 63. Verschärfung zum Irrationalitätsgefühl S. 64. Steigerung des tragischen Eindrucks durch Steigerung des Kontrastgefühls S. 65.
3. Der Typus des Traurigen . . . . . S. 67
Das Tragische und das Traurige S. 67. Das rührend Traurige, Jämmerliche und Entsetzliche S. 67. Das Jämmerliche und Entsetzliche in seiner Berechtigung S. 68. Sein Übergang zum Tragischen S. 71.
4. Die Größe im Ertragen des Leides . . . . . S. 72
Begründung dieses Erfordernisses S. 72. Statthaftigkeit der Schmerzensausbrüche S. 73.
5. Das Tragische der Willensstärke und der Willensschwäche S. 74.
Die Größe der tragischen Person und das starke Wollen S. 74. Das Tragische ohne Willensstärke S. 75. Beispiele für das Tragische der Willenslosigkeit S. 75. Zweiteilung des Tragischen S. 77. Das Drama und das Handeln S. 77. Einteilung des Dramas in Handlungs- und Seelendrama S. 78. Phantasie- und Bühnendrama S. 79. Die Freiheit im Tragischen S. 80.
Sechster Abschnitt: Der schicksalsmäßige Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen . . . . . S. 82
1. Das Schicksalsmäßige als wesentliches Erfordernis des Tragischen . . . . . S. 82

Neue Wendung der Untersuchung S. 82. Hinzutreten des Merkmals des Schicksalsmäßigen S. 82. Zusammenfassung S. 84.

2. Die pessimistische Weltstimmung im Tragischen . . . . S. 85
Steigerung des pessimistischen Zuges im Tragischen S. 85. Ursachliche Beziehung S. 85. Pessimistische Grundstimmung S. 85.

3. Hemmungen des tragischen Eindrucks . . . . . S. 88
Der sinnvolle und der sinnlose Zufall S. 88. Beispiele S. 89. Das Tragische und der aussinnende Dichter S. 91. Das Tragische und das Kapriziöse S. 92. Das Tragische und die Phantasiewelt S. 93.

4. Einseitig optimistische und einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen . . . . . S. 94
Die optimistische Auffassung des Tragischen S. 94. Hegels Verständnis für die pessimistische Natur des Tragischen S. 95. Optimismus in der Hegelschen Theorie vom Tragischen S. 96. Vischer S. 97. Carriere S. 97. Schiller S. 98. Lipps S. 98. Einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen: Schopenhauer S. 99. Bahnsen S. 100. Hartmann S. 100. Nietzsche S. 100. Moderne Abneigung gegen das Tragische S. 101. Weiße S. 102. Synthese von Optimismus und Pessimismus S. 102.

5. Steigerung des Schicksalsmäßigen zum objektiven Schicksal S. 103
Das objektive Schicksal S. 103. Zweiteilung: Tragisches des objektiven Schicksals und des Einzelgeschehens S. 104. Beispiele S. 105. Günstige und ungünstige Bedingungen für die objektiv-schicksalsmäßige Behandlung S. 106. Transzendentes und immanentes Schicksal S. 107. Abwehr eines Mißverständnisses S. 108. Die Freiheit im Kampf mit der Notwendigkeit S. 109.

6. Die Überhebungstheorie . . . . . S. 110
Überhebungstheorie S. 110. Beispiele für und wider die Überhebungstheorie S. 113.

Siebenter Abschnitt: Das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes . . . . . S. 115

1. Äußere und innere Gegenmächte . . . . . S. 115
Äußere Gegenmächte S. 115. Unterschiede darin S. 116. Innere Gegenmächte S. 117.

2. Genauere Bestimmung der inneren tragischen Gegenmacht S. 118
Weiterer Umfang des inneren Zusammenbruchs S. 118. Weiterer Umfang des Widerstreites der Gefühle S. 119. Auszuschließende Fälle S. 120. Zweiteilung des Tragischen S. 120.

3. Besondere Fragen . . . . . S. 120
Äußere Kämpfe im Tragischen des inneren Kampfes S. 120. Das Fehlen äußerer Gegenmächte S. 121. Die tragischen Gegenmächte in der Lyrik S. 122. Bedeutung der inneren Gegenmacht für das Tragische S. 125. Bahnsen S. 124. Solger S. 125.

4. Besondere Gestaltungen des Tragischen des äußeren Kampfes . . . . . S. 125
1. Das Tragische des äußeren Kampfes S. 125. a) Das ungeteilte sitt-

liche Gemüt S. 126. Verwandte Gestalten S. 127. b) Das ungeteilte schuldvolle Gemüt S. 127. Mittlere Fälle S. 130.

5. Besondere Gestaltungen des Tragischen des inneren Kampfes . . . . . S. 131

2. Das Tragische des inneren Kampfes S. 131. a) Das Tragische des schuldvollen Zwiespaltes S. 131. b) der zwiespältigen Einseitigkeit S. 132. Verwandte Fälle S. 135. Das Tragische und die Schuld S. 134.

Achter Abschnitt: Die tragische Schuld . . . . . S. 136

1. Vorbetrachtungen . . . . . S. 136

Das tragische Grundgefühl ohne eindeutige Beziehung zum Moralischen S. 136. Wichtigkeit der Frage von der tragischen Schuld S. 136. Aristoteles S. 136. Schelling und Hegel S. 137. Vischer und Andere S. 137. Bohtz und Weiße S. 138. Bahnsen und Groos S. 138. Ludwig und Hebbel S. 139. Moralische und metaphysische Schuld S. 139. Von der metaphysischen Schuld ist abzusehen S. 140. Literaturforscher S. 140.

2. Beweis der Unhaltbarkeit der Schuldtheorie an Beispielen . . . . . S. 141

Unhaltbarkeit der Schuldtheorie S. 141. Springender Punkt S. 142. Egmont S. 142. Götz S. 142. Siegfried S. 143. König Lear S. 143. Othello S. 144. Romeo und Julia S. 145. Zwei Arten der schuldfreien Tragik S. 146. Springender Punkt in der tragischen Schuld S. 147.

3. Das Wesen der schuldvollen Tragik . . . . . S. 148

Das pessimistische Kontrastgefühl im Tragischen der Schuld S. 148 Bereicherung und Abschwächung des Kontrastgefühls S. 149. Vertiefung des Menschlichen im Tragischen der Schuld S. 150. Verschärfung der Schmerzgefühle im Tragischen der Schuld S. 150. Das Tragische der Schuld: ein eigentümlicher ästhetischer Wert S. 151.

4. Einteilung der schuldvollen Tragik . . . . . S. 151

Zwei Typen des Tragischen der schuldvollen Art S. 154. Leidenschaftsdichtungen S. 152. Andere Beispiele S. 154. Reihenfolge von vier Typen S. 154. Tragik der Gewissenskämpfe S. 155.

5. Untersittliche und übersittliche Personen . . . . . S. 156

Untersittliche tragische Personen S. 150. Das Doppelseitige in der Beurteilung solcher Fälle S. 157. Übersittliche Personen S. 159. Erster Fall S. 159. Zweiter Fall S. 160. Unklarheiten in der Behandlung der Schuld S. 162.

6. Stellung des Lesers zur Auffassung des Dichters von der Schuld . . . . . S. 163

Beurteilung von der Auffassung des Dichters aus S. 163. Weitherzige moralische Maßstäbe S. 165. Beurteilung abweichender sittlicher Anschauungen des Dichters S. 166. Der außerhalb der Dichtung liegenbleibende sittliche Anschauungskreis des Dichters S. 168.

Neunter Abschnitt: Das Tragische des Verbrechens . . . . . S. 170

1. Bedingungen der Erhebung des Verbrechens ins Tragische S. 170

Das Tragische des Verbrechens: ein Seitenzweig am Tragischen S. 170.

Das Untergehen des Bösewichts: an sich untragisch S. 171. Die Bestrafung des Verbrechers läßt die Welt nicht als furchtbar erscheinen S. 171. Menschliche Größe des Bösewichts als Bedingung tragischer Wirkung S. 172. Große allgemeinere Mächte als Hintergrund des Verbrechers S. 173. Rachebedürfnis als Hintergrund der Ruchlosigkeit S. 208. Untragische Bösewichte S. 174. Ästhetische Berechtigung untragischer Bösewichte S. 176.

2. Worin das Tragische am Verbrecher besteht . . . . . S. 177

Hauptfrage S. 177. Doppelte tragische Wirkung des Verbrechers: 1. Rücksichtlich der Schuld S. 177. 2. Rücksichtlich des Leidens S. 178. Mittelbare Bedeutung des Verbrechers für das Tragische S. 179. Übergangsform S. 179. Der Teufel in der Tragödie S. 180.

Zehnter Abschnitt: Die tragische Gegenmacht nach ihrer Berechtigung . . . . . S. 183

1. Das Tragische der berechtigten Gegenmacht . . . . . S. 183

Unterschied in der Berechtigung der Gegenmacht S. 183. Das Tragische der berechtigten Gegenmacht: 1. Unbedingtes Recht der Gegenmacht S. 183. 2. Bedeutende Berechtigung S. 184. Mehrere Fälle je nach der Beschaffenheit der Hauptmacht S. 184. Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner S. 185. Vorkommen dieser Art des Tragischen S. 186. 3. Geringe Berechtigung der Gegenmacht S. 188.

2. Das Tragische der nichtigen Gegenmacht . . . . . S. 188

Das Tragische der nichtigen Gegenmacht: 1. Schurkerei als Gegenmacht S. 188. 2. Blinde Notwendigkeit als Gegenmacht S. 190. Zwei Unterarten S. 190. Wichtigkeit dieser Einteilung des Tragischen: Einfluß auf die pessimistische Grundstimmung S. 191. Verschiedener menschlicher Gehalt S. 192. Höherer Wert des Tragischen der berechtigten Gegenmacht S. 193.

Elfter Abschnitt: Die erhebenden Momente im tragischen Untergang . . . . . S. 194

1. Grundlage der tragischen Erhebung . . . . . S. 194

Neue Aufgabe S. 194. Das Erhebende im Tragischen S. 194. Tiefster Grund der tragischen Erhebung S. 194. Unentschieden bleibende Fragen S. 195.

2. Die in der Gemütsverfassung der tragischen Person liegenden erhebenden Momente . . . . . S. 196

Erhebende Momente: A. in der subjektiven Haltung des tragischen Menschen S. 196. 1. Gemütsverhältnis zu der Gegenmacht: a) Die trotzige Haltung im Untergang S. 196. Beispiele S. 198. b) Der Gleichmut im Untergang S. 198. Beispiele S. 199. c) Ergebung in das Schicksal S. 199. d) Jubelndes Schreiten in den Untergang S. 201. e) Humorvolles Sicherheben über den Untergang S. 201. 2. Stellung des Gemütes zum Scheiden aus dem Leben S. 202. Loslösung des Gemütes vom Leben S. 202. a) Pessimistische Form S. 202. b) Optimistische Form S. 203. Übergangsfälle S. 203. Hartmann S. 204. 3. Stellung des Gemütes zur Schuld S. 205. a) Moralische Reinigung S. 205. Die moralische Reinigung als Zerrüttung S. 206. b) Das furchtlose Bejahen der Schuld S. 207. 4. Wirkung des Unterganges auf die Entfaltung des Innenlebens S. 208. a) Erhöhung des

Innenlebens durch den Untergang S. 208. b) Das Fortbestehen der Tugend in Leid und Untergang S. 210.

3. Die in dem objektiven Ausgang der Sache liegenden erhebenden Momente . . . . . S. 211

B. Erhebende Momente in dem objektiven Ausgang der Sache S. 211. 1. Aussicht auf den zukünftigen Sieg der Sache S. 212. Ausgezeichneter Fall: allzu frühes Vertreten einer Idee S. 213. Beispiele S. 213. Vischer S. 215. 2. Sieg der Sache in der Gegenwart S. 216. 3. Untergehen im Glauben an die Sache S. 217. 4. Hervorhebung des Wertes der unterliegenden Sache S. 218.

4. Die im Tode als solchem liegenden erhebenden Momente S. 219

C. Erhebende Momente im Tode selbst S. 219. 1. Das sittlich Befriedigende des Todes im Tragischen der Schuld S. 219. 2. Der Tod als Läuterung S. 220. 3. Der Tod als Erlöser vom leidenvollen Leben S. 221. 4. Der Tod als gefühlsmäßige Bezeugung des Sieges S. 222. 5. Erhebender Ausblick auf das Jenseits S. 223.

5. Die in der Notwendigkeit liegende Erhebung . . . . . S. 224

Unter gewissen Bedingungen wirkt die Notwendigkeit erhebend S. 224. Doppelseitige Wirkung der Notwendigkeit S. 225. Erhebende Wirkungen außerhalb der Dichtkunst S. 226.

6. Methodisches und Kritisches . . . . . S. 227

Eigentümlichkeit dieser Behandlung des Erhebenden im Tragischen S. 227. Das Einheitliche in der Vielheit der erhebenden Momente S. 227. Kritisches über verschiedene Theoretiker des Tragischen S. 229.

Zwölfter Abschnitt: Das Tragische der befreienden und der niederdrückenden Art . . . . . S. 232

1. Dieser Gegensatz im allgemeinen . . . . . S. 232

Neue Aufgabe S. 232. Hauptunterschied rücksichtlich der tragischen Erhebung S. 232. Beispiele für das Tragische der niederdrückenden Art S. 233. Berechtigung dieses Tragischen S. 235. Das Schöne und das Charakteristische S. 236. Das Versöhnende und Versöhnungslose S. 236.

2. Arten des Erhebend-Tragischen . . . . . S. 237

Neue Frage und die Methode ihrer Beantwortung S. 237. Wichtigste Fälle des Tragischen der erhebenden Art: Erster Fall S. 238. Zweiter Fall S. 238. Dritter Fall S. 238. Vierter Fall S. 239. Andere Möglichkeiten S. 239.

3. Arten des Niederdrückend-Tragischen . . . . . S. 240

Fragestellung rücksichtlich des Tragischen der niederdrückenden Art S. 240. Erster Fall der niederdrückenden Art S. 240. Zweiter Fall S. 241. Dritter Fall S. 243. Vierter Fall S. 244. Andere Möglichkeiten S. 245. Abweisung eines Einwandes gegen das Tragische der befreienden Art S. 246. Gerechtigkeit gegen beide Typen S. 247.

Dreizehnter Abschnitt: Psychologie des Tragischen . . . . . S. 249

1. Die gegenständlichen Gefühle des Tragischen . . . . . S. 249

Aufgabe der „Psychologie des Tragischen" S. 249. Einteilung der ästhetischen Gefühle S. 249. Die gegenständlich-tragischen Gefühle S. 250.

2. Die zuständlich-persönlichen Gefühle des Tragischen . . S. 251
Die zuständlich-persönlichen Gefühle des Tragischen S. 251. Das Gefühl der Herabdrückung S. 251. Das tragische Kontrastgefühl S. 252. Erhebungsgefühle S. 253. Das Zusammen von Niederdrückung und Erhebung S. 253. Tragische Erschütterung S. 254.
3. Die Teilnehmungsgefühle des Tragischen . . . . . S. 255
Die teilnehmenden Gefühle im Tragischen S. 255. Die Teilnahmsgefühle für die leidende Einzelperson S. 255. Tapferes Mitleiden S. 255. Eigentliches Mitleid S. 256. Mitleidsgrausen S. 256. Vorausleiden (Furcht) S. 257. Sonderstellung des Tragischen des Verbrechens S. 258. Sittlich-teilnehmende Gefühle: Abscheu S. 258. Anerkennung, Bewunderung, Zutrauen S. 259. Teilnehmende Weltgefühle: 1. Weltgefühle des Grauens S. 260. 2. Weltgefühle banger Unruhe S. 262. 3. Weltgefühle düsterer Feierlichkeit S. 262. 4. Weltgefühle beruhigender Art S. 263. 5. Erhebende Weltgefühle S. 264. Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht S. 265.
4. Die Lust am Tragischen . . . . . S. 267
Wie läßt sich die Lust am Tragischen erklären? S. 267. Die durch die erhebenden Momente erregte Lust S. 267. Der tragische Gesamteindruck S. 267. Lust des Mitleids S. 268. Die in weiterem Sinne tragischen Gefühle: Lust der Lebenssteigerung S. 269. Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen S. 270. Weitere Lustquellen für das Tragische S. 271. Folgerung für das Niederdrückend-Tragische S. 273. Vielheit der Lustquellen S. 273. Voraussetzung: vollkommene künstlerische Ausführung S. 274.
Vierzehnter Abschnitt: Die Nebengefühle des Tragischen . . . S. 275
1. Untragische Gefühle ästhetischer Art . . . . . S. 275
Untragische Gestalten in Darstellungen des Tragischen S. 275. Untragische Gefühle durch tragische Gestalten hervorgerufen S. 275. Verschiedene Färbung der tragischen Gefühle S. 276. Tragische „Nebengefühle" S. 278.
2. Tragische Gefühle außerästhetischer Art . . . . . S. 278
Tragische Gefühle außerästhetischer Art S. 278. Entladung der Affekte S. 279. Die spannungsvolle gegenwärtige Gemütslage S. 281. Erleichterung ohne Entladung S. 281. Das Angehäufte und Erstarrte in unserem Gemüte S. 284.
3. Psychologie der tragischen Entladung . . . . . S. 286
Vier Momente: Durchrüttelung des Gemütes S. 286. Formale Erweiterung des Gemütes S. 286. Materiale Erweiterung des Gemütes S. 287. Entladung durch Erhebung S. 289. Katharsis in anderem Sinne S. 291. Valentins Ansicht vom Tragischen S. 292.
Fünfzehnter Abschnitt: Tragischer Charakter und tragische Situation. Das Tragische der organischen, notwendigen und zufälligen Art . . . . . S. 293
1. Charakter und Situation im Tragischen . . . . . S. 293
Neue Frage: Charakter und Situation S. 293. Verschiedene tragische Bedeutung von Charakter und Situation S. 294. Tragisch gefährliche und ungefährliche Charaktere und Situationen S. 294.

2. Tragisch gefährliche Charaktere . . . . . S. 295
Tragisch gefährliche Charaktere: A. Widerspruchsvolle Charaktere S. 295. 1. Typus der sittlichen Zwiespältigkeit S. 296. 2. Typus der seelischen Disharmonie S. 298. a) Erkrankung des Willens S. 299. b) Andere Fälle S. 301. B. Tragisch gefährliche Charaktere ungespaltener Art S. 302.
3. Das Tragische der organischen, der notwendigen und der zufälligen Art . . . . . S. 304
Die tragische Entwicklung und die innere Notwendigkeit S. 304. Tragisches der organischen Art S. 306. Zufälliges Entspringen des Tragischen aus dem Charakter S. 306. Beteiligung des Charakters mit seinen Grundeigenschaften an dem Entspringen des Tragischen S. 308. Ästhetischer Wert des Tragischen der notwendigen und der zufälligen Art S. 309.
4. Schuld, Leid, Untergang hinsichtlich des organischen Zusammenhanges betrachtet . . . . . S. 310
Verhältnis von Charakter und Schuld S. 310. Verhältnis von Schuld und Leid S. 310. Organisches Verhältnis beider S. 311. Äußerliches Verhältnis beider S. 311. Verhältnis von Schuld und Untergang: der organischeste Fall S. 312. Ein weniger organischer Fall S. 312. Ein noch weniger organischer Fall S. 313. Zufälliger Zusammenhang von Schuld und Untergang S. 313. Entsprechende Gliederung des Tragischen ohne Schuld S. 314. Diese Gliederungen: bloße Schemata S. 315. Das Tragische der zufälligen Art nach seinem ästhetischen Wert S. 315.
5. Das Tragische der widerspruchsvollen Größe . . . . . S. 316
Wichtige Steigerung des organischen Zusammenhanges S. 316. Das Tragische der widerspruchsvollen Größe S. 316. Beispiele S. 318. Umfang dieses Tragischen S. 319.
6. Die tragische Situation . . . . . S. 319
Die tragisch gefährliche Situation S. 319. Antinomische Situationen S. 321. Bahnsen und Hegel S. 322. Beispiele für die antinomische Situation S. 323. Äußerlicheres Verhältnis der Situation zum Tragischen S. 325. Tragisches der notwendigen und der zufälligen Art rücksichtlich der Situation S. 326. Die äußeren Gegenmächte nach ihrer Notwendigkeit S. 326. Das Tragische der ausgezeichnet organischen Art S. 327.
Sechzehnter Abschnitt: Das Tragische der individuell-menschlichen und der typisch-menschlichen Art . . . . . S. 328
1. Bedeutung dieses Gegensatzes . . . . . S. 328
Hauptunterschied bezüglich der Bedeutsamkeit des Tragischen S. 328. Schillers Jungfrau und Karl Moor S. 328. Bedeutung des Gegensatzes der typisch- und individuell-menschlichen Tragik S. 330. Vischer S. 332.
2. Die Arten der typisch-menschlichen Tragik . . . . . S. 333
Das typisch-menschliche Tragische: 1. Feindschaft des Endlichen gegen das Erhabene S. 333. 2. Verwandter Fall: das Erhabene wird durch relativ berechtigte Mächte gestürzt S. 335. 3. Die typische Tragik des Erkenntnisdranges S. 335. 4. Die typische Tragik des künstlerischen Schaffens S. 337. 5. Die typische Tragik des geschichtlichen Handelns S. 339. 6. Die typische

Tragik der Liebe S. 341. 7. Tragische Disharmonie überhaupt in typisch-menschlicher Beleuchtung S. 342. 8. Typische Tragik auf bestimmten menschlichen Entwicklungsstufen S. 343. 9. Die typische Tragik des Genies S. 345. a) Der Zusammenstoß des Genies mit der verständnislosen Umgebung S. 345. b) Die Überspannung des Ideals S. 346. Die Tragik der Menschheit: unmittelbar dargestellt S. 347. Die Göttertragödie S. 347.

Siebzehnter Abschnitt: Der Verlauf der tragischen Entwicklung S. 348

1. Das Schema des tragischen Verlaufes . . . . . S. 348

Der tragische Vorgang S. 348. Komposition des Tragischen S. 348. Allgemeinheit der Untersuchung S. 348. Erster Abschnitt des tragischen Vorganges: Vorbereitung des Tragischen S. 350. Welche Stellung die tragische Vorbereitung einnimmt S. 351. Vorbereitung und Exposition S. 352. Zweiter und dritter Abschnitt: Steigerung des Tragischen und Verderben S. 353. Verhältnis des griechischen Dramas zu dieser Dreiteilung S. 354. Das Tragische der Gefahr S. 355. Gliederung der Tragödie bei Freytag S. 356.

2. Die Zusammensetzung des tragischen Vorganges . . . S. 356

Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges: 1. Der einfache Vorgang S. 356. 2. Der zusammengesetzte Vorgang S. 357. Zweigliedriger Vorgang: 1. Drei Fälle der Aufeinanderfolge zweier gleichgearteter Glieder S. 359. 2. Aufeinanderfolge zweier ungleich gearteter Glieder: a) Auf unverdientes Leid folgt eine schuldvolle Tat S. 360. b) Der tragischen Schuld folgt eine tragische sittliche Tat S. 361. Unerschöpfbarkeit der Zusammensetzung des tragischen Vorganges S. 362.

3. Tempo und Kontrastwirkung . . . . . S. 362

Neue Frage S. 362. Plötzlichkeit und Allmählichkeit S. 362. Plötzlichkeit und Allmählichkeit in der modernen Dichtung S. 364. Zwei Arten von Kontrast S. 366. Kontrast zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben S. 366.

4. Andere Seiten an der Durchführung des tragischen Vorganges . . . . . S. 368

Folgerichtigkeit in der tragischen Entwicklung S. 368. Abfall von der Idee der Dichtung S. 369. Verwandter Fall S. 370. Psychologische Entwicklung der Charaktere S. 371.

Achtzehnter Abschnitt: Das transzendente und immanente Schicksal im Tragischen . . . . . S. 374

1. Der Einfluß der Transzendenz auf die Gestaltung des Tragischen . . . . . S. 374

Die geschichtliche Entwicklung des Tragischen S. 374. Neue Aufgabe S. 374. Die Transzendenz der antiken und christlichen Weltanschauung S. 375. Abhängigkeit der Dichtungen von den transzendenten Überzeugungen der Dichter S. 375. Stellung des modernen Menschen zur Transzendenz S. 377. Das Transzendente: eine Schranke für die Entfaltung des Tragischen S. 377. Der volksmäßige Charakter der Transzendenz S. 378. Günstigere und ungünstigere Bedingungen S. 378. Anthropomorphistische Vorstellungen von der Gottheit S. 380.

2. Die Transzendenz in den tragischen Dichtungen verschiedener Völker . . . . . S. 381
Äschylos S. 381. Sophokles S. 382. Euripides S. 383. Jüdische Transzendenz S. 385. Indische Transzendenz S. 385. Christliche Transzendenz S. 386.
3. Verdunkelungen des Tragischen durch die Transzendenz S. 387
Verdunkelung der Schuld durch das übernatürliche Schicksal S. 387. Äschylos S. 387. Sophokles und Andere S. 388. Verdunkelung der Versöhnung durch das übernatürliche Schicksal S. 389. Verdunkelung des Leidens: 1. durch eine unverhältnismäßig kleine Schuld S. 389. 2. durch übernatürliche Hilfe S. 390.
4. Die griechische und die christliche Transzendenz in ihrem Verhältnis zum Tragischen . . . . . S. 391
Verschiedene Stellung der verschiedenen transzendenten Weltanschauungen zum Tragischen S. 391. Griechische und christliche Religion in ihrem Einfluß auf die Gestaltung des Tragischen S. 391.
5. Das Tragische und der moderne Geist . . . . . S. 394
Das Tragische und die moderne Weltanschauung S. 394. Doppelte Form des immanenten Schicksals S. 396.
6. Das Übernatürliche in modernen Dichtungen . . . . . S. 398
Subjektiver Schicksalsglaube in modernen Dichtungen S. 398. Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 1. dargestellt mit Seherkraft S. 398. Spielerische Darstellung S. 399. Das Übernatürliche in modernen Dichtungen: 2. dargestellt als menschlich sinnvoll S. 400. 3. dargestellt als Objektivierung menschlicher Motive S. 402. Drei Wege der Darstellung des Übernatürlichen S. 403. Die sogenannte Schicksalstragödie S. 404. Wagners Nibelungenring S. 406.
Neunzehnter Abschnitt: Das Rührendtragische und das Tragikomische . . . . . S. 408
1. Allgemeines über das Rührende . . . . . S. 408
Verbindung von Tragik und Rührung S. 408. Die Rührung als Lösungsgefühl S. 408. Schroffe und weiche Rührung S. 409. Herbe und gewöhnliche Rührung S. 410. Objektive und subjektive Rührung S. 410.
2. Die Verbindung von Tragik und Rührung . . . . . S. 411
Das Rührendtragische der objektiven Art S. 411. der subjektiven Art S. 412. Tragik in Verbindung mit herber Rührung S. 412. Tragik in Verbindung mit gewöhnlicher Rührung S. 414. Die falsche Rührung S. 415. Rührstücke S. 415.
3. Äußerliche Verbindung von Tragik und Komik . . . . S. 417
Zusammengehörigkeit des Rührendtragischen und des Tragikomischen S. 417. Behandlung des Tragikomischen S. 417. Mißbrauch des Tragikomischen in der Gegenwart S. 417. Äußerliche Verbindung des Tragischen und Komischen S. 418.
4. Die untere Stufe des Tragikomischen . . . . . S. 419
Zwei Stufen des Tragikomischen S. 419. Beispiele des Tragikomischen der unteren Stufe S. 420.

5. Das Tragikomische der oberen Stufe: 1. Tragischer Humor und humoristisch gebrochene Tragik . . . . . S. 421
Verbindung von Tragik und Humor S. 421. Tragischer Humor S. 421. Humoristisch gebrochene Tragik S. 422.
6. Das Tragikomische der oberen Stufe: 2. Tragikomik in engstem Sinne . . . . . S. 423
Das Neue in der Tragikomik in engstem Sinne S. 423. Wesen der Tragikomik der oberen Stufe S. 423. Das Umschlagen im Tragikomischen S. 424. Beispiele S. 424. Wert des Tragikomischen S. 427.
Zwanzigster Abschnitt: Das Tragische in Welt und Gott . . . S. 429
1. Überleitende Bemerkungen . . . . . S. 429
Das Tragische als metaphysische Kategorie S. 429. Vorbereitung der „Metaphysik des Tragischen" in der „Ästhetik des Tragischen" S. 430. Darlegungsweise S. 430.
2. Die Tragik im Weltgrunde . . . . . S. 431
Zwiespältiger Weltgrund S. 431. Das Zwiespältige: kein Endgültiges S. 432. Triumphierende Gottes-Tragik S. 432.
3. Die irrationale Natur des Endlichen . . . . . S. 433
Widerspruchsvolle Natur des Endlichen S. 433. Widerspruchsvolle Natur der Zeit S. 433. Widerstreit zwischen Sollen und Nichtsollen S. 434. Das Irrationale in der Einzelheit S. 435. Schmerz und Böses S. 435.
4. Die Überwindung des Tragischen in Gott . . . . . S. 435
Übertreibung von seiten des radikalen Pessimismus S. 435. Was aus der Gesetz- und Zweckmäßigkeit der Natur folgt S. 436. Was aus der Tatsache des Bewußtseins folgt S. 436. Was aus der Philosophie der Werte folgt S. 437. Die Weltanschauung als Synthese von Gegensätzen S. 438. Das Vernünftige und Gute als das Siegreiche im Absoluten S. 438. Die Überwindung des Tragischen in Gott S. 439.
5. Der Mensch unter dem Gesichtspunkt des Metaphysisch-Tragischen . . . . . S. 439
Tragik des Endlichen S. 439. Steigerung der Tragik des Endlichen im Ich S. 440. Die nur relative Überwindung des Endlichen durch den menschlichen Geist S. 440. Die Geschichte unter dem Gesichtspunkte der Metaphysik des Tragischen S. 447. Schwierige geschichtsphilosophische Frage S. 443.
6. Der Weltkrieg unter dem Gesichtspunkt des Tragischen S. 444.
Wiedergabe der Auffassung der vorigen Auflage S. 444. Notwendige Ergänzung dieser Auffassung S. 447. Tragische Schuld der abendländischen Menschheit S. 448. Ausmünden in eine metaphysische Antinomie S. 450. Tragik unseres gegenwärtigen Daseins S. 451.
Alphabetisches Verzeichnis der Schriftsteller . . . . . S. 453
Alphabetisches Verzeichnis der Beispiele . . . . . S. 455

Erster Abschnitt

Psychologische Methode

1. Grundlegende Betrachtungen über die Methode

Wie werden wir am besten zu einer wohlbegründeten Überzeugung über die Natur des Tragischen gelangen?

Ich gehöre nicht zu den Verächtern der spekulativen Ästhetik; ich weiß, daß sie trotz allen metaphysischen Übersteigerungen und sonstigen Gewalttätigkeiten, trotz aller absolutistischen Unduldsamkeit und aller klassizistischen Enge nicht nur eine Fülle fördernder Anstöße und kühner Geistestaten, sondern auch Schätze grundlegender und tiefgeschöpfter Wahrheiten enthält. Zu den Vorzügen dieser Ästhetik vermag ich aber am allerwenigsten die von ihr ausgeübte Methode zu zählen. Das Ableiten und Aufbauen aus Begriffen ist in Wahrheit ein dunkles Ergebnis aus Selbsttäuschung und Erschleichung, aus Genialität der Intuition und Despotismus des Behauptens. Der spekulative Ästhetiker täuscht sich vor, seine Feststellungen lediglich aus Ideen und Begriffen, die irgendwie ursprünglich die Bürgschaft der Wahrheit in sich tragen sollen, zu gewinnen; und doch läßt er sich insgeheim überall, wo er zu etwas Neuem fortschreitet, von Erinnerungen an innere Erlebnisse und äußere Anschauungen leiten.

So werden wir uns also von der metaphysischen Methode fernhalten. Ebensowenig aber wird eine rein-normative Methode anzuwenden sein, wie sie in letzter Zeit vielfach unter Überspannung Kantischer Gesichtspunkte für die Ästhetik gefordert wird.[1] Rein aus den Bedingungen des Bewußtseins heraus, mittels eines schöpferisch erzeugenden Denkens, lassen sich die ästhetischen Werte nimmermehr gewinnen. Nur an dem Leitfaden der Erfahrung können sie aufgefunden werden. Wie die metaphysische, so kann auch die rein-normative oder „transzendental-logische" Methode nur durch beständige versteckte Zufuhr von Erfahrung eine Scheingeltung erhalten. Eine Ästhetik als aprioriische Norm- oder Wertwissenschaft ist eine Unmöglichkeit.

Ich werde die Theorie des Tragischen in beständiger Anknüpfung an

[1] Dies geschieht vor allem in der Marburger Schule. Die Ästhetik Hermann Cohens zeigt, zu welchen Willkürlichkeiten und Leerheiten das „erzeugende Denken" in der Ästhetik führt (Ästhetik des reinen Gefühls; 2 Bände; Berlin 1912). In dem dritten Band meines Systems der Ästhetik (1917; S. 479 ff.) sowie in meiner Schrift „Das ästhetische Bewußtsein" (1920; S. 31 ff.) habe ich der transzendentalen Methode in der Ästhetik eine ausführliche Kritik gewidmet.

die Erfahrung zu gewinnen versuchen. Die Erfahrungstatsachen aber, von denen die Ästhetik auszugehen hat, sind ausschließlich seelischer Natur. Nur auf psychologischer Grundlage kann die Ästhetik betrieben werden. Ohne die genaue Beschreibung und Zergliederung der psychologischen Grundlage bliebe die Ästhetik im Reiche leerer Möglichkeiten.

Die naive Betrachtung allerdings wird vielleicht an der behaupteten ausschließlich psychologischen Natur der ästhetischen Erfahrungsgrundlage Anstoß nehmen. Ihr wird sich vielmehr die Erfahrungsgrundlage der Ästhetik in eine subjektive, psychologische und eine objektive, der Außenwelt angehörige zu spalten scheinen. Zu jener rechnet sie die Vorgänge des künstlerischen Betrachtens, Genießens, Schaffens, zu dieser die Kunstwerke. Doch wird selbst der naive Mensch leicht einsehen, daß es sich auch in den Kunstwerken, soweit sie für die Ästhetik in Betracht kommen, durchaus um ein seelisches Bestehen handelt. Denn den Gebilden der Kunst kommt nur insofern Kunstdasein zu, als sie mit Anschauung, Phantasie, Gefühl ergriffen, also auf seelischem Boden und aus seelischem Stoff geformt werden. Was die Kunstwerke als Dinge der Außenwelt sind — Marmor, Erz, Farbenschicht auf Leinwand oder Holz, Schwingungen von Saiten —, das ist genau genommen nur die äußere Grundlage, nur die bestimmte in der Außenwelt festgelegte Anweisung, der gemäß der ästhetisch gestimmte Mensch mit verhältnismäßig müheloser, nahezu selbstverständlicher Notwendigkeit in Anschauung, Phantasie und Gefühl das im Künstlergeist urbildlich geschaffene Kunstwerk nacherzeugt. Das Kunstwerk hängt als künstlerisch wirkendes Gebilde durchaus an den eigentümlichen Bedingungen menschlichen Empfindens, Wahrnehmens, inneren Anschauens, Fühlens. Was das Kunstwerk hiervon abgesehen noch ist, dies kommt für die Ästhetik nur als ein Substrat in Betracht, von dem stillschweigend vorausgesetzt wird, daß es jenem vom menschlichen Bewußtsein getragenen und umfangenen Gebilde immerdar zugrunde liege, das aber als solches niemals von der Ästhetik in Untersuchung gezogen wird. Es bleibt also auch angesichts der Kunstwerke dabei, daß die Erfahrungsgrundlage dieser Wissenschaft durchgängig in seelischen Vorgängen besteht.

Ich kann mich einer weiteren Beschreibung dieser psychologischen Methode um so mehr entheben, als ich sie in dem System der Ästhetik einer eingehenden Erörterung unterzogen habe.[1] Nur *einem* Punkte, der

[1] System der Ästhetik, Bd. 1; München 1905; S. 3 ff., 31 ff., 51 ff. Über die abstrahierende Methode handle ich daselbst S. 64 ff.

mir als besonders wichtig erscheint, sei eine etwas eingehendere Erwägung gewidmet.

Besonders dort, wo die ästhetischen Grundgestalten, wie das Anmutige, Erhabene, Tragische, Rührende, untersucht werden, wird häufig *nicht genug psychologisch* verfahren; es wird das Untersuchen viel zu sehr als ein *Abstrahieren* geübt. Ich verstehe dies folgendermaßen. Es handle sich um die Bestimmung der Natur des Tragischen. Da wird ohne weiteres angenommen, daß in gewissen allgemein anerkannten Tragödien — etwa in denen von Äschylos, Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller — die Musterbilder des Tragischen vorliegen, und daß es darauf ankomme, von diesen Mustern das Tragische durch Abstraktion zu gewinnen. Allein worin liegt denn die Bürgschaft dafür, daß durch die Tragödien der ausgewählten Meister der Eindruck, der den Namen des Tragischen verdient, hervorgebracht werde? Und daß in den Tragödien moderner, nicht den Vorzug des „Klassischen" genießender Dichter — eines Ibsen oder Gerhart Hauptmann — nur scheinbar Tragisches oder Tragisches von verzerrter Form vorkomme? Vielleicht wäre es umgekehrt richtiger, aus den Schöpfungen dieser und verwandter Dichter das Charakteristische des Tragischen zu abstrahieren! Weder den Dichtungen dieser noch jener Art ist es auf die Stirn geprägt, daß darin das wahrhaft Tragische zum Ausdruck komme. Und nachdem aus gewissen als mustergültig hingestellten Tragödien die gemeinsamen Merkmale des Tragischen abgezogen wurden: was bürgt denn dafür, daß innerhalb dieser Musterbilder alle Formen, Stufen, Entwicklungen des Tragischen vertreten sind? Vielleicht werden gewisse, wenn auch verhältnismäßig einseitig oder unrein entwickelte, darum aber doch relativ berechtigte Stufen des Tragischen durch ganz andere, geringschätzig beiseite gelassene Dichtungen zur Anschauung gebracht. Der Umstand allein schon, daß diese Dichtungen erheblich anders und vielleicht weniger erfreulich und harmonisch als jene Musterdichtungen wirken, vermag noch nicht zur Ausschließung der in ihnen dargestellten Formen des Tragischen zu berechtigen. Kurz, wenn man in ästhetischen Untersuchungen dieses Verfahren anwendet, das ich als *Abstrahieren von autoritativen Beispielen* bezeichnen möchte, so läßt man gewisse Wertmaßstäbe stillschweigend und insgeheim einfließen und gebärdet sich doch so, als ob man erst aus den Beispielen heraus diese Maßstäbe gewönne. Die abstrahierende Methode folgt einem versteckt vorausgesetzten Ideal und tut doch so, als ob sie unvoreingenommen an

die Auffindung dieses Ideales ginge. So läuft sie denn auch beständig Gefahr, ins Enge zu verfallen und schulmeisterlich schablonenhaft zu verfahren.[1]

Es gilt, sich nicht von autoritativen Beispielen gängeln zu lassen, sondern den Blick auf die möglichen Gefühlsweisen, auf die erlebbaren Gefühlsgebilde auszudehnen und innerhalb ihrer solche Gruppen auszusondern, die nach irgendeiner Richtung menschlich charakteristisch und menschlich wertvoll sind. Handle es sich um das Tragische, Erhabene, Humoristische oder irgendeine andere Gestaltung des Ästhetischen, immer hat sich das Hauptaugenmerk der Gewinnung möglichst bedeutungsvoller ästhetischer Gefühlstypen zuzuwenden. Man wird unter den mannigfaltigen Äußerungsweisen des ästhetisch erregten Gemüts Umschau zu halten und dabei darauf zu achten haben, welche charakteristisch ausgeprägten Formen sich darin als gruppenbildend und zwar als eine möglichst große Anzahl von Arten und Nebenarten in sich schließend entdecken lassen. Mit anderen Worten: den Hauptgesichtspunkt wird die naturgemäße Gliederung der Äußerungsweisen der ästhetisch erregten Seele zu bilden haben — eine Gliederung meine ich, die das ästhetisch Zusammengehörige durch Heraushebung möglichst elementarer und doch bestimmt charakterisierender seelischer Faktoren verknüpft und ordnet und auf diese Weise sowohl den entscheidenden Höhepunkten als auch den schwankenden Übergängen des ästhetischen Gefühlslebens gerecht wird. Der Ästhetiker soll seinen Blick auf die ganze Mannigfaltigkeit ästhetischer Gefühlsgestaltungen gerichtet halten; er soll nicht nur die in die Augen fallenden, stark charakteristischen Gefühlsweisen, die mit entschiedener Gewalt, mit dem Nachdruck von Höhepunkten und unverkennbaren Normen wirken, in Betracht ziehen, sondern ebenso den Gefühlsgebilden von unscheinbarerer, mehr vermittelnder Art und von mehr oder weniger abweichender und ungewohnter Gestalt seine Aufmerksamkeit zuwenden. Wenn sich die ästhetische Betrachtungsweise von vornherein hiernach einrichtet, so wird

[1] Über die Einengung der Theorie des Tragischen auf bestimmte Formen sagt Wetz in seinem trefflichen Werke „Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte" (Worms 1890) beherzigenswerte Worte (S. 9 ff.). Die gekennzeichnete Autoritätenmethode findet man beispielsweise in der übrigens höchst verdienstvollen „Technik des Dramas" (1863) von Gustav Freytag und in Hermann Baumgarts „Handbuch der Poetik" (Stuttgart 1887) angewandt. Zu den autoritativen Dichtungen (d. i. den „klassischen" Werken der alten Griechen und der Deutschen und Shakespeare) gesellt sich bei Baumgart noch die philosophische Autorität von Aristoteles und Lessing.

sie leicht in der Lage sein, der Vielgestaltigkeit des Tragischen, seinen Stufen mit ihren Vorzügen und Schranken, seinen Nebenarten und Grenzformen gerecht zu werden. Sie wird sich dann nicht eigensinnig auf irgendeine höchste Art steifen. Überblickt man die theoretische Literatur über das Tragische, so zeigt sich, daß selbst solche Schriftsteller, die, wie Vischer oder Hettner, eine Stufenfolge von Arten des Tragischen aufstellen,[1] doch immer noch lange nicht genug auf den Reichtum tragischer Formen Rücksicht nehmen und die Theorie zu sehr auf das, was ihnen als höchste Form vorschwebt, zuspitzen.[2]

Selbstverständlich wird dabei Kunst und Natur nicht zu vergessen sein. Man wird das Aufsuchen und Bestimmen der charakteristischen und wertvollen ästhetischen Gefühlstypen unter stetem Hinblick auf Kunstschöpfungen und Naturgegenstände auszuüben haben. Denn nur indem wir uns die Gegenstände der Kunst und Natur beständig vor Augen halten, können wir sicher sein, die ästhetischen Vorgänge in uns in möglichst vielgestaltiger und ausdrucksvoller Form zu erzeugen. Natürlich kommen hierbei besonders solche Gegenstände in Betracht, die nach Herkommen und Bewährung als Erreger der fraglichen Gefühle gelten dürfen. Zunächst also wird sich der Blick auf dasjenige Gebiet zu wenden haben, das mit dem Namen eben des Gefühlstypus bezeichnet zu werden pflegt, der untersucht werden soll. Indessen darf sich unser Blick nicht hierauf beschränken, sondern muß sich auch auf benachbarte, vielleicht nach üblicher Redeweise anders benannte Gebiete lenken. Denn es ist leicht möglich, daß das, was üblicherweise den Namen des Tragischen oder Humoristischen trägt, sich mit dem entsprechenden charakteristischen Gefühlstypus nicht

[1] Friedrich Vischer unterscheidet das Tragische als Gesetz des Universums, das Tragische der einfachen Schuld und das Tragische des sittlichen Konflikts (Ästhetik; Reutlingen und Leipzig 1846—1857; §§ 130 ff.). Hettner nimmt gleichfalls drei Formen an: das Tragische der Verhältnisse, das der Leidenschaft und das der Idee (Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen; Braunschweig 1852; S. 85 ff.).

[2] Nicht nur durch unbedingte Gegnerschaft gegen die psychologische Ästhetik, sondern zugleich durch völlige Verständnislosigkeit ihr gegenüber kennzeichnet sich Ernst August Georgy (Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus; Berlin 1905). Wenn sich durch die Darstellungen Georgys eine mir auf Schritt und Tritt folgende Bekämpfung meiner „Ästhetik des Tragischen" hindurchzieht, so kann ich darin keinen Vorzug des Buches erblicken. Denn was hat es für einen Sinn, einen Gegner in allen einzelnen Fragen widerlegen zu wollen, der infolge des grundverschiedenen Standpunktes in Wahrheit von einem anderen Gegenstande redet? Wenn wir vom Tragischen sprechen, so hat Georgy eine naturphilosophische und moralische, ich dagegen habe eine ästhetische Erscheinung im Auge.

völlig deckt, und daß auch dort, wo man es nach der üblichen sprachlichen Bezeichnung kaum erwartet, der untersuchte ästhetische Typus mehr oder minder deutlich zu finden ist.

2. Nähere Bestimmung der psychologischen Methode

Genau besehen, hat sonach die psychologische Methode zwei Seiten an sich: eine sachliche und eine terminologische. Einmal handelt es sich darum, daß der Beschreibung und Zergliederung eines Gefühlstypus in der Tat auch eine wirkliche Gefühlsweise entspreche, und daß auch im einzelnen die Beschreibung und Zergliederung sachlich-richtig ausfalle. Zweitens aber fragt es sich, wie der herausgehobene, beschriebene und zergliederte Gefühlstypus am zweckmäßigsten benannt werde. Die dem Psychologen und Ästhetiker von der Sprache zur Verfügung gestellten Ausdrücke sind sämtlich in hohem Grade vieldeutiger und dunkel-fließender Art. Es ist Sache des Psychologen und Ästhetikers, diesem in seinen Bedeutungen schwankenden Sprachmaterial bestimmte Bedeutungen aufzuprägen und dabei doch möglichst in Einklang mit dem Sprachgefühl zu bleiben. Da kann es nun leicht geschehen, daß zwei Forscher denselben Ausdruck zur Bezeichnung zweier verschiedener seelischer Vorgänge verwenden und, was damit von selbst gegeben ist, sich zur Bezeichnung desselben seelischen Vorganges zweier verschiedener Namen bedienen. Es braucht daher, wenn zwei Ästhetiker dem Terminus „tragisch" eine verschiedene Bedeutung geben, nicht notwendig ein sachlicher Gegensatz zwischen ihnen zu bestehen. Es ist möglich, daß nur hinsichtlich der Frage nach der zweckmäßigsten Benennung die beiden Ästhetiker auseinandergehen. Dies wird in der Hitze des wissenschaftlichen Streites oft viel zu wenig beachtet. Die Gegner fahren oft aufeinander los, als ob sachliche Unrichtigkeiten begangen worden wären, während doch nur eine andere Verwendung sprachlicher Bezeichnungen vorliegt.

Diese Bemerkung drängt sich mir vor allem darum auf, weil ich an der Kritik, die meiner „Ästhetik des Tragischen" zuteil wurde, nicht selten die soeben gekennzeichnete Erfahrung gemacht habe. Dem Kritiker hat sich mit dem Wort „tragisch" ein Inhalt unzertrennlich verschmolzen, der in seinen Augen eine besondere Größe oder Tiefe hat, der ihn vielleicht mächtig erhebt oder erschauern macht oder sonstwie sein Gefühl eigentümlich bewegt. So ist für ihn das Wort „tragisch" von einer gewissen Weihe umgeben. Er glaubt: der Wortklang „tragisch" sei mit diesem bestimmten heiligen Gefühlswert unauflöslich verbunden. Ge-

braucht nun ein Schriftsteller das Wort „tragisch" in einem abweichenden Sinne, so glaubt er ohne weiteres: das Tragische sei in seiner Größe, in seiner Tiefe, in seiner Wesenheit verkannt. Er fragt nicht einmal danach, ob der bekämpfte Schriftsteller nicht vielleicht seelische Erregungen im Auge habe, die auch er als sachlich richtig und wichtig anerkennen müsse, und ob so vielleicht nur eine andere sprachliche Bezeichnungsweise vorliege. Er fühlt sich in seinem enthusiastischen Sprachgefühl verletzt, und dies erscheint ihm ohne weiteres als eine Verletzung des Sachlich-Richtigen.

Noch ist auf einen Unterschied innerhalb der psychologischen Methode aufmerksam zu machen: sie zeigt bald eine mehr objektive, gegenständliche, bald eine mehr subjektive, zugespitzt psychologische Form. Das Erste ist der Fall, wenn die ästhetischen Gefühlstypen vorwiegend ihrem Gegenstande nach betrachtet werden, ohne daß auf die Zugehörigkeit dieses Gegenstandes zu unserem Bewußtsein ausdrücklich geachtet wird; das Zweite, wenn die Gefühle ausdrücklich als Bewußtseinsvorgänge beschrieben und untersucht werden. Wenn z. B. das Gemüt durch das Erhabene ernst und weihevoll gestimmt, durch das Komische erheitert wird, so gehört zu diesen Gefühlen offenbar auch ein Gegenstand: dort bringt sich uns ein überragend Großes, ein über Schranke und Endlichkeit Hinausstrebendes zu Bewußtsein, hier ein Gegenstand, der einen eigentümlichen Kontrast zwischen Nichtigkeit und eingebildeter Größe und die Selbstauflösung dieser hohlen Größe darstellt. Wird diese gegenständliche Beschaffenheit untersucht, ohne daß die Bewußtseinszugehörigkeit ausdrücklich hereingezogen wird, so liegt psychologische Methode in ihrer vorwiegend objektiven Gestalt vor. Wird dagegen die Zugehörigkeit der Gefühle zum Ich ausdrücklich betont und dementsprechend beschrieben, so handhabt man die psychologische Methode in ihrer subjektiv-zugespitzten Form. Wenn jene objektive Form der Methode sich als eine rein-gegenständliche, unpsychologische Methode ausgeben sollte, so läge ein Sichselbstmißverstehen vor.[1] Und ebenso würde es Unklarheit über sich selber bedeuten, wenn die subjektive Form der Methode von sich behauptete, daß sie völlig ungegenständlich verfahre.

[1] So ist es bei Scheler. Das Tragische psychologisch zu erfassen, hält er für unmöglich. Nur ein gegenständliches „Erschauen" sei imstande, das Wesen des Tragischen klarzustellen (Zum Phänomen des Tragischen. Enthalten im ersten Band der Abhandlungen und Aufsätze [Leipzig 1915], S. 278 ff.). In Wahrheit tut aber Scheler nichts anderes, als daß er einen bestimmten Gefühlstypus, der sich in ihm auf Anlaß gewisser sei es im Leben, sei es in der Dichtung an ihn herangetretener menschlicher Schicksale entfaltet hat, in scharfen Zügen charakterisiert.

Es leuchtet sonach ein, daß es sich nur um einen Unterschied des Mehr oder Weniger handelt. Bei der Unabtrennbarkeit beider Seiten führt die objektive Form der Methode von selbst dazu, auch die Ichzugehörigkeit bis zu gewissem Grade mit zum Ausdruck zu bringen; wie anderseits bei der subjektiven Haltung der Methode natürlich auch die gegenständliche Seite der Gefühle zu ihrem Rechte kommt. Das Beste wird wohl sein, daß die beiden Formen der Methode einander ergänzen. So wird es auch in den folgenden Untersuchungen gehalten werden. Die Grundzüge des Tragischen werden sich uns durch ein Zusammenwirken beider Methoden ergeben. Immerhin werde ich die vorwiegend gegenständliche Methode vorherrschend sein lassen. Jedoch soll dann, zur Ergänzung dieser Einseitigkeit, in einem besonderen Abschnitt der Gefühlstypus des Tragischen nach seiner subjektiven Seite in zusammenfassender Weise behandelt werden. Der dreizehnte Abschnitt unterzieht sich dieser Aufgabe.

Wenn von psychologischer Methode die Rede ist, so ist damit keineswegs das Aufgehen der Ästhetik in Psychologie ausgesprochen. Nur die rein-normative Methode mußten wir ablehnen. Dagegen müssen die psychologischen Untersuchungen, wenn sie den Charakter der Ästhetik annehmen sollen, sich mit normativen Gesichtspunkten, mit Entwicklungen, die von Wertbegriffen beherrscht sind, verknüpfen. Sonst würde die psychologische Untersuchung ästhetisch Minderwertiges, ästhetisch Unreines und Unreifes, ästhetische Ausartungen genau in demselben Sinne berücksichtigen müssen wie das ästhetisch Wertvolle. Die Ästhetik hat auf Grundlage psychologischer Beschreibungen, Zergliederungen und Verknüpfungen die ästhetischen Werte herauszuarbeiten. An anderen Orten habe ich mich über den normativen, überpsychologischen Charakter der Ästhetik ausführlich ausgesprochen.[1] Auch die im Folgenden gebotene Behandlung des Tragischen ist von Wertgesichtspunkten geleitet. Stärker freilich habe ich mit Absicht den psychologischen Charakter hervorgekehrt. Die normativen Gesichtspunkte habe ich mehr nur einfließen lassen. Der verständnisvolle Leser wird indessen allenthalben wahrnehmen, wie ich bei dem psychologischen Weg, den ich gehe, immer als Ziel vor Augen habe, eigenartige menschliche Werte, Innenerlebnisse menschlich-bedeutsamer Art zu gewinnen.

[1] In meinem Buch „Ästhetische Zeitfragen" (München 1895), S. 206 ff., und besonders in meinem „System der Ästhetik", Bd. 1, S. 41 ff.; Bd. 3, S. 10, 451 ff. Beachtenswerte Betrachtungen über die Verbindung einer psychologischen Behandlung der Poetik mit Wertgesichtspunkten hat Rudolf Lehmann in seiner „Deutschen Poetik" (München 1908) angestellt (S. 59 ff.).

Zweiter Abschnitt

Verbreitung des Tragischen

1. Das Tragische außerhalb der Dichtkunst

Auf welchen Gebieten dürfen wir Tragisches erwarten? Und wie steht es auf den verschiedenen Gebieten mit den Bedingungen für die Entwicklung der Natur des Tragischen? Gibt es bedeutende Unterschiede in der Gunst und Ungunst dieser Bedingungen? Es wird zweckmäßig sein, schon hier, zu Beginn unserer Untersuchungen, auf diese Fragen einzugehen. Schon darum, weil viel Einseitiges und Enges in den Theorien des Tragischen daher stammt, daß fast nur die Tragödie, und in dieser wieder fast nur die Hauptperson, der „Held", beachtet wurde.[1] Die Beantwortung jener Fragen kann hier freilich nur vorläufiger Natur sein. Denn will man die Künste nach ihrem Vermögen, das Tragische sich entfalten zu lassen, abschätzen, so muß man schon eine bestimmte Auffassung vom Tragischen — wenn auch nur in gewissen ganz allgemeinen Zügen — voraussetzen. Das Berechtigte dieser Voraussetzung aber kann natürlich erst durch die folgenden Betrachtungen erwiesen werden.

Daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Wirklichkeit selbst Tragisches in Fülle aufweist, wird niemand bezweifeln. Was zunächst die menschlichen Schicksale betrifft, so haben die Tragödiendichter die Kämpfe, die sie darstellen, sehr häufig der Geschichte entnommen; und dabei ist sicherlich der häufigere Fall wieder der, daß diese Kämpfe nicht erst durch die dichterische Umformung überhaupt tragisch geworden sind, wenn auch diese Umformung in der Regel das in der Wirklichkeit schon vorhandene Tragische vertieft und zugeschärft hat. Die Geschichte ist voll von tragischen Gestalten und Schicksalen. Mit Recht hat Äschylos das Geschick des vermessenen Xerxes und seines Heeres, Shakespeare die kühnen Frevel in den Häusern Lancaster und York als Vorgänge von gewaltiger tragischer Wirkung empfunden. Und wer hätte sich nicht schon durch eherne Gestalten wie Hannibal und Napoleon oder durch gebrochene Charaktere wie Hölderlin, Heinrich Kleist oder den Maler Anselm Feuer-

[1] Den aus feinem und reifem künstlerischen Empfinden hervorgegangenen Betrachtungen, die Wilhelm von Humboldt in seiner Schrift über Goethes Hermann und Dorothea vom 63. bis 65. Abschnitte über die Tragödie anstellt, ist für unseren Zweck beinahe nichts zu entnehmen, da er, gemäß dem ganzen Gange seiner Untersuchung, die Tragödie nur in ihrem Gegensatze zum Epos, also nur das eigentümlich Dramatische in ihr ins Auge faßt.

bach tragisch bewegen lassen? Wohl niemand hat mit so tiefem Blick und großem Sinn, zugleich so kalt-dialektisch die tragischen Wendepunkte in dem Gange der Menschheit dargelegt wie Hegel in seiner Philosophie der Geschichte und in seiner Phänomenologie des Geistes. Aber auch abgesehen von der Staaten- und Kulturgeschichte bietet das menschliche Leben nur zu viel tragische Kämpfe und Leiden dar. Was Schiller in Kabale und Liebe, Hebbel in Maria Magdalena, Hauptmann in den Einsamen Menschen schildert, kann in ähnlicher Form jeden Tag in unserer Nachbarschaft geschehen.

Anders steht es mit dem Tragischen in der Natur. Hier kann es wohl öfters zu Andeutungen des Tragischen, zu Stimmungen, die in der Richtung auf das Tragische hin liegen, dagegen nur selten zu wahrhaft tragischen Eindrücken kommen. Denn zum Wesen des Tragischen gehört, wie wir sehen werden, eine große Persönlichkeit, die von einem Untergang bereitenden oder doch drohenden Leid getroffen ist. Die Beseelung aber, die wir als ästhetische Betrachter unwillkürlich mit der Natur vornehmen, gewinnt nur sehr selten den Grad von Bestimmtheit, daß uns gewisse Gestalten und Vorgänge der Natur den Eindruck einer von schwerem, verderblichem Leid bedrängten oder in den Untergang gestürzten Persönlichkeit machten. Schon dafür, daß wir überhaupt *ausgesprochen persönliches* Leben in die Natur hineinlegen, liegen die Bedingungen ungünstig. Die Beseelung, zu der uns, die wir doch über die Stufe des mythologisch beseelenden Menschen längst hinaus sind, die Natur auffordert, hält sich im Bereiche *unbestimmt unpersönlichen* Lebens. Die Stimmungen und Regungen, die uns aus Wiesen, Wäldern und Seen, Felsen und Wolken entgegenschauen, sind freilich seelischer Natur, aber diesem Seelischen ist die Bestimmtheit des Persönlichen nicht ausdrücklich gegeben. Dazu kommt aber nun noch, daß die zur Persönlichkeit erhöhte Natur ein sie in ihrem Innersten erschütterndes oder gar vernichtendes Leid an den Tag legen müßte. Trauer, Schwermut zeigen gar viele Landschaften; zum tragischen Eindruck aber gehört mehr. Hier muß die Trauer ein Leid sein, das der Größe, der Eigenart, dem Kerne des leidenden Helden Untergang droht oder wirklich bringt. Dies aber wird sich nur schwer in der Natur verwirklicht zeigen. Auch ist zu bedenken, daß das Leid durch eine *Gegenmacht* bedingt ist. Diese zerstörende Gegenmacht müßte gleichfalls in dem Anblicke der Natur anschaulich hervortreten. Man müßte diese Gegenmacht aus dem sichtlichen Widerstand und Kampfe der Natur herausfühlen.

Die Gesamtheit dieser Bedingungen erfüllt sich nur selten. So zeigen öde, nackte, einsame Gegenden des Hochgebirges oder der Wüste in ihrem Aussehen in der Regel zu wenig von Widerstand und Kampf, von feindlichen, untergrabenden Mächten, als daß der Ausdruck der stummen, starren Trauer zu der verwickelteren, in sich gegensätzlicheren Wirkung des Tragischen gesteigert würde. Eher wird diese erreicht, wenn dahinfegender, zerstörender Sturm, wild sich hinwälzende Gewässer eines ausgetretenen Stromes, rauchende oder verwitterte Ruinen der Landschaft das Gepräge der Verwüstung geben. Und wo der Lavastrom eines Vulkans in einen Urwald einbricht und tausendjährige Eichen niederwälzt,[1] dort sind die angedeuteten Bedingungen in seltenem Grade erfüllt. Doch auch in einem so günstigen Falle bleibt der Eindruck des persönlichen Lebens ein zu unbestimmter, als daß die vollentwickelte Gestalt des Tragischen entstehen könnte.

Überblicke ich die Künste, so dürften Kunstgewerbe und Baukunst kaum imstande sein, das Tragische auch nur andeutungsweise zum Ausdruck zu bringen. Dabei sehe ich natürlich von der Beteiligung der Malerei und Bildhauerei an Erzeugnissen der Baukunst und des Kunstgewerbes ab. Höchstens wird man von der Baukunst mit Zeising[2] sagen können, daß manche Bauwerke die Erinnerung an tragisches Leiden, Kämpfen und Untergehen, das sich in ihren Mauern ereignet hat, wachzurufen vermögen. Schwere, düstere Kerkermauern können die Vorstellung von namenlosen Qualen der Eingekerkerten, von Inquisitionsgreueln oder von Schandtaten des Despotismus, starrende Festungswerke die Vorstellung von den Schrecken und Drangsalen des Krieges veranlassen. Allein dann kommt eben diesen Phantasiegebilden, nicht

[1] Dieses Beispiel führt J. H. v. Kirchmann an (Ästhetik auf realistischer Grundlage; Berlin 1868; Bd. 2, S. 31). Ein verständnisvoller Leser machte mich darauf aufmerksam, daß in Byrons „Himmel und Erde" das Hereinbrechen der Sündflut so geschildert werde, daß dieser Naturvorgang einen tragischen Eindruck hervorbringe. Nun erscheint ja allerdings bei Byron die vernichtende Flut hauptsächlich als tragische Gegenmacht, die den Menschen Untergang bereitet, behandelt. Aber daneben macht die Schilderung der Flut doch auch den Eindruck, als ob die Natur selbst diesen Graus der Vernichtung wie einen tragischen Vorgang erlebte.

[2] Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen; Frankfurt a. M. 1855; S. 536. Zeising behandelt das Vorkommen des Tragischen in den verschiedenen Künsten S. 535 bis 547. Man vergleiche auch Moriz Carriere, Ästhetik, 3. Auflage (Leipzig 1885), Bd. 1, S. 196 f. — Wenn Friedrich Vischer sagt, man könne die Grundempfindung religiöser Baukunst tragisch nennen (Ästhetik, § 127), so hat dieser Eindruck zur Voraussetzung, daß man die besondere Auffassung Vischers von der Religion sowohl wie vom Tragischen teilt.

jenen Werken der Baukunst, der Charakter des Tragischen zu, und nur durch die innige Verschmelzung der Phantasiegebilde mit den Bauwerken scheinen diese selbst etwas von Tragik an sich zu tragen. Etwas anders liegt die Sache bei verfallenden, zertrümmerten Bauwerken. Hier kann Tragik durch Zuhilfenahme und Verpersönlichung der Zeit zustande kommen. Der allzerstörenden Macht der Zeit vermag, so wird dem, der vor den Ruinenstätten von Luksor, Karnak, Der-el-Bahri oder vor dem Kolosseum in Rom steht, sein Gefühl sagen, selbst das festeste und stolzeste Bauwerk nicht widerstehen. Auch hier also kommt der Eindruck des Tragischen nur durch Hinzudichten von Seite der Phantasie zustande.

Kommt hierbei der Dichter mit seiner anschaulichen und beseelenden Schilderung zu Hilfe, so geht die Verschmelzung der Phantasiezutaten mit dem geschilderten Bauwerk besonders innig und leicht von statten. So weiß Delle Grazie, die Dichterin des gewaltigen Epos Robespierre, die Pariser Bastille wie einen trotzig kämpfenden, finster leidenden Helden darzustellen, der den Geist der alten, knechtenden, gewalttätigen Zeit tapfer und bis zum äußersten verteidigt, endlich aber gebrochen und kummervoll dem Ansturm der jungen, freiheitsdurstigen Zeit erliegt. Aber selbst in solchen Fällen ist nicht das Bauwerk als solches der Träger des Tragischen. Das Gebäude wirkt tragisch nur als symbolische Verleiblichung von Ereignissen, die sich in ihm, bei ihm oder in Beziehung zu ihm abgespielt haben.

Bildnerei, Malerei, zeichnende Künste dagegen vermögen mit ihren eigenen Mitteln Tragisches zur Darstellung zu bringen. Wenn etwa der Bildhauer das Schicksal der Niobe oder Laokoons, der Maler die Kreuztragung, Kreuzigung oder die Beweinung des Leichnams Jesu oder den Sturz der Gottlosen zur Hölle darstellt, so ist der tragische Eindruck unbestreitbar. Vor allem Mythologie und Geschichte bieten diesen Künsten zahlreiche Stoffe tragischen Gepräges zu erfolgreicher Bearbeitung dar. Wieviel Tragisches findet man nicht bei Delacroix, Piloty, Stuck! Vor allem aber sind Klingers Radierungen hervorzuheben: sie lassen uns das schwere, geheimnistiefe Leid, das im Grunde der Welt ruht, die Zerrissenheiten und Grausamkeiten des Weltgeschehens, den furchtbaren Untergrund des Großen und Übermenschlichen ahnen. Kaum ein anderer moderner Künstler hat sich mit so ungeheuerer philosophischer Intuition in das Weltleid vertieft. So gibt er denn auch nirgends dem Tragischen geschichtlicher Ereignisse Ausdruck, sondern er wendet sich dem Typischen, Bleibenden in der Tragik des menschlichen Daseins zu und

gestaltet es in hochsymbolischer, oft geradezu in mythologisch dichtender Weise.

Völlig gewachsen freilich zeigen sich die bildenden Künste dem Tragischen nicht. Denn diese Künste vermögen in jedem einzelnen Kunstwerk den Gegenstand immer nur so, wie er in einem bestimmten Augenblick gestaltet ist, darzustellen. Das Nacheinander ist ihnen unzugänglich; soviel Bewegungsillusion der Gegenstand auch durch die Darstellung des Künstlers erhalten mag, so kann er doch immer nur als in einen einzigen Zeitpunkt zusammengedrängt zur Anschauung gebracht werden. Das Tragische nun aber ist stets ein Entwicklungsvorgang: aus gefährlichen Keimen in Charakteren und Lagen entspringen unheildrohende Zwiespälte und Kämpfe, Leiden und Frevel; es finden mannigfaltige Wendungen, Wechselfälle, Verknotungen im Gange der unheilvollen Ereignisse statt; die Entwicklung des äußeren und inneren Verderbens durchläuft zahlreiche Stufen der Steigerung, bis endlich der Zusammenbruch unvermeidlich ist. Und diese Entwicklung verläuft natürlich in einer Fülle ursachlicher Zusammenhänge. Eben diese Entwicklung nun samt den in ihnen liegenden ursachlichen Verhältnissen ist kein unmittelbar darstellbarer Gegenstand für Bildnerei und Malerei. Nur an einem einzigen Punkte seiner Entwicklung vermögen diese Künste das Tragische zu fassen. Die früheren und nachfolgenden Abschnitte und die in ihnen liegenden Ursachen und Wirkungen können nur vom Beschauer *hinzu- und hineinvorgestellt* werden, und die den Gestalten vom Künstler verliehene Bewegungsillusion kann diese Rück- und Vorblicke des Vorstellens in hohem Grade erleichtern. Allein so zwingend auch diese Vorstellungshinzufügungen sein mögen und so innig sich ihre Verschmelzung mit dem sinnlich Wahrgenommenen gestalten mag, so bleiben sie doch immer ein nur Vorgestelltes, dem die entsprechende Verkörperung im Kunstwerk fehlt. Die tragischen Geschicke Niobes und Laokoons, Marias und Jesu, Cäsars oder Napoleons, die tragischen Voraussetzungen der Zerstörung Babylons, der Klagen des Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, der Raserei der Medea, des Gemetzels auf Chios im griechischen Unabhängigkeitskriege muß der Beschauer aus seiner Kenntnis oder aus den Erläuterungen, die ihm Andere geben, in seiner abkürzenden Vorstellung den dargestellten Gegenständen hinzufügen. Am besten wird der Künstler aus der tragischen Entwicklungsreihe für seine Darstellung den Augenblick der Katastrophe oder Entwicklungspunkte, die dieser nahe liegen, herausgreifen. Indessen kann es auch vorkom-

men, daß das Tragische sich erst von ferne vorbereitet oder aber weit zurückliegt und doch kraftvoll und vielsagend durch den festgehaltenen Augenblick hindurchscheint.[1] Man denke an Feuerbachs Dantebild: der Dichter schreitet an uns als ein Mann vorüber, der tragisch gekämpft und gelitten, dann aber überwunden hat und nun zu entsagungsvoller Ruhe, zu schmerzgeborenem, strengem Frieden gelangt ist. Wie es sich indessen auch mit der Wahl des festzuhaltenden Augenblicks verhalte, es bleibt dabei, daß, so deutlich sich auch aus dem Bildwerk die Entwicklung des tragischen Vorgangs für die Phantasie ergibt, diese Entwicklung für den Betrachter nur in Form einer ergänzenden Vorstellung vorhanden ist.

So vermögen also Bildnerei, Malerei, Griffelkunst dem Tragischen nicht völlig gerecht zu werden. Und zudem tritt für den Beschauer nicht selten die Schwierigkeit ein, sich diese Vorstellungen zu beschaffen. Man denke nur an Bilder, die ihren Gegenstand wenig bekannten Gebieten der Geschichte entnehmen. Um Pradillas Gemälde „Johanna die Wahnsinnige" auf seinen tragischen Inhalt richtig zu deuten, muß man aus entlegenen Gebieten der Geschichte Kenntnisse herbeiholen.[2] Eine andere Schranke, die der Darstellbarkeit des Tragischen in diesen Künsten anhaftet, wird sogleich weiterhin zur Sprache kommen.

Auch der Tonkunst kommt eine nicht geringe Ausdrucksfähigkeit für das Tragische zu, wenn auch die Bedingungen dieser Kunst gleichfalls eine dem Tragischen nach allen wesentlichen Seiten hin gerecht werdende Darstellung ausschließen.[3] Natürlich denke ich hierbei nur an die reine Musik, nicht an das gesungene Lied, an Oper oder Oratorium, die wegen ihrer Verbindung mit der Dichtkunst das Tragische weit bestimmter auszudrücken vermögen. Während Bildnerei und Malerei die Fähigkeit haben, das Tragische als Schicksal einer bestimmten Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, ist die Musik als solche außerstande, die Leiden und Kämpfe, die sie darstellt, sich zur bestimmten Gestalt eines leidenden

[1] Man vergleiche hierzu Theodor Lipps, Grundlegung der Ästhetik (Hamburg und Leipzig 1903), S. 566 f.

[2] Richard Muther hat im ersten Band seiner Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert (München 1893), S. 441 f. eine reichhaltige Zusammenstellung schwer darstellbarer, entlegener geschichtlicher Stoffe gegeben, die von deutschen „Historienmalern" gewählt wurden.

[3] Kirchmann spricht der Musik und landschaftlichen Kunst die Fähigkeit, das Tragische darzustellen, rundweg ab. Es kommt dies daher, weil er die Forderung der Handlung übertreibt (Ästhetik, Bd. 2, S. 32). Ich werde im fünften Abschnitt über das Verhältnis der Handlung zum tragischen Vorgang sprechen.

und kämpfenden Helden verdichten zu lassen. Es ist ihr nicht möglich, aus dem Elemente eines unpersönlichen Ringens, Stürmens, Wehklagens, Aufschreiens herauszutreten. Sie vermag den Schmerzen und Zwiespälten, wie überhaupt den Gefühlen, die sie ausdrückt, keine vorstellungsmäßige Bestimmtheit zu geben. In den Bildwerken erscheint Not, Schmach, Untergang an bestimmte Personen, also auch an bestimmte Bestrebungen, Pläne, Verfolgungen, Frevel geknüpft; aus den musikalisch dargestellten Leidenschaften, Schmerzen und Kämpfen dagegen vermögen sich Vorstellungen selbst von nur ungefähr bestimmten Erlebnissen nicht mit Notwendigkeit herauszugestalten.

Und doch ist die reine Musik bedeutender tragischer Wirkungen fähig. Wir können durch die Töne als solche tragisch erschüttert und tragisch versöhnt werden. Wer hat durch Beethovens neunte Symphonie nicht schon tragische Eindrücke empfangen! Der erste Satz enthält Stellen, wo ein Aufruhr von Unseligkeit herrscht. Schmerzen werden uns offenbart, die in stolzer Einsamkeit, auf weltentrückten Höhen entspringen; Qualen eines Prometheus, Zerbrochenheit und eherner Trotz. Richard Wagner sagt, daß uns dieser erste Satz die Qualen der Welt so grauenvoll endlos erleben lasse, wie dies nie zuvor ein Musiker gewagt habe.[1] Oder man vergegenwärtige sich die Symphonien von Brahms, etwa den ersten Satz der ersten Symphonie. Aus ihm spricht ein tragisch hellsehender Blick für das Düstere und Schwerverwickelte in der Welt. Wir hören von herben Kämpfen, von aufregenden Bedrängungen durch Leidenschaften und Phantasien, von harten Entsagungen. Oder der vierte Satz seiner vierten Symphonie: hier tönt sich ein ringender Held voll Zerrissenheit, voll erschreckten Suchens aus; durch die ewigen großen Gefühle klingt drohend das Wissen von dem Furchtbaren, Rätsel- und Widerspruchsvollen in den Weltgeheimnissen. Aber auch ein so naiv schaffender Künstler wie Schubert bringt es zuweilen zu tragischem Ausdruck. Aus dem ersten Satz der H moll-Symphonie hören wir Klagen einer dumpf gedrückten, tief verwundeten Seele. Soll ich noch einige stark tragisch wirkende Tonstücke nennen, so werden mir aus meinen Eindrücken der letzten Zeit Wagners Faust-Ouvertüre, Bruckners dritte, achte und neunte Symphonie, Gustav Mahlers fünfte Symphonie, Felix Draesekes Symphonia tragica, Tschaikowskis vierte und sechste Symphonie lebendig.

Wie ist es denn nun aber möglich, daß die Tonkunst, obwohl sie

[1] Richard Wagner, Beethoven (Werke, 2. Aufl., Leipzig 1888; Bd. 9, S. 100 f.).

keine tragischen Charaktere und Handlungen darzustellen vermag, doch so innige und starke tragische Wirkungen erzeugt? Wie die Tonkunst überhaupt Meisterin im Ausdrücken von *Stimmungen* ist, so kann sie auch die *tragische Gefühlsweise* in allen Gestalten und Wandlungen bis ins Individuellste und Intimste verleiblichen. Die kämpfenden Gewalten werden in der Musik von den feinsten und verwickeltsten Stimmungen umspielt: von Sehnen und Klagen, von Drohen und Trotzen, Dahinstürmen und Zurückweichen, von jähen und sanften, wilden und süßen Schmerzen, von der ganzen Stufenleiter beängstigender und befreiender, gepreßter und Friede verheißender Gefühle. Selbst die Dichtkunst vermag die tragischen Kämpfe nicht zu solcher Fülle von Lichtern und Farben, von Pracht und Schmuck auszubreiten. Damit hängt es auch zusammen, daß die Musik tragische und komische Stimmungen so intim zu verweben weiß, wie dies selbst Shakespeare nicht gelingt. Mit Recht hebt Hotho diesen Vorzug an der Musik des Mozartschen Don Juan hervor.[1]

Noch viel stärker macht sich, was das Vermögen des Stimmungsausdruckes betrifft, der Vorzug der Musik vor den *bildenden Künsten* geltend. Der Verlauf der Klänge führt uns die tragischen Stimmungen *in zeitlicher Entwicklung* vor. So überwindet die Tonkunst wenigstens auf dem Gebiete der Stimmungen die den bildenden Künsten gezogene Schranke: sie ist nicht an das Herausgreifen und Festlegen eines einzelnen Augenblickes gebunden.

Noch einen anderen Vorzug zeigt die Tonkunst. Sie kann die tragischen Gewalten derart ins Überragende anwachsen lassen, daß wir das Gefühl des Übermenschlichen, Kosmischen, Unendlichen, Metaphysischen erhalten. Man braucht nicht Anhänger der Schopenhauer-Wagnerschen Musiktheorie zu sein, um zu gestehen, daß die Musik uns häufig durch den Eindruck überwältigt, als ob sich das schmerzvolle Ringen der schaffenden Urkräfte, die Not und Qual des innersten Weltgetriebes vernehmen ließe. Man darf dabei freilich nicht an die lieblich spielende Vordergrundsmusik eines Haydn denken, sondern muß sich Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner, Mahler vergegenwärtigen. In diesem Hineinreichenlassen der tragischen Leiden ins Unendliche, in die schaffenden Weltkräfte vermag nur die Dichtkunst mit der Musik zu wetteifern.

Eine eigentümliche Stellung nimmt die Programm-Musik ein. Hier

[1] H. G. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst; Stuttgart und Tübingen 1835; S. 74.

entsteht durch das Zusammenwirken der Töne mit Überschrift und Erläuterung der Erfolg, daß sich zu den Tönen Vorstellungen von bestimmten Menschen, Vorgängen, Handlungen hinzugesellen und mit ihnen verschmelzen. So kann der Tonschöpfer auf dem Umweg der belehrenden und erläuternden Vorstellung auch den Eindruck von bestimmten tragischen Entwicklungen und Geschicken erzeugen. Freilich zu einer Verkörperung tragischer Vorgänge durch die Töne selbst kann es niemals kommen. Wohl aber kann der Zuhörer durch vorstellungsmäßige Anregung seiner Phantasie dazu gebracht werden, die in ihm erweckten tragischen Vorstellungsreihen derart mit den an sich schon tragisch wirkenden Tonfolgen zu verschmelzen, daß diese nun wirklich annäherungsweise wie eine Versinnlichung der tragischen Vorgänge empfunden werden. Berlioz' Phantastische Symphonie oder Liszts Tondichtungen: Tasso, Mazeppa, Dante- und Faust-Symphonie können hierfür als Beispiele dienen.

Ganz anders liegt die Sache im gesungenen Lied, in Oratorium, Oper, Tondrama. Hier liegt ein Bündnis von Ton- und Dichtkunst vor, und so können denn diese beiden Künste ihre Mittel auch zum Eindrucke des Tragischen zusammenwirken lassen.

2. Das Tragische in der Dichtkunst

Einzig die Dichtkunst ist der Darstellung des Tragischen vollauf gewachsen. Sie vereinigt in dieser Beziehung das Auszeichnende der Musik mit dem der bildenden Künste und fügt noch einen weiteren Vorzug hinzu. In der Dichtung kann sich das Tragische in seiner vollen ursachlichen *Entwicklung* durch alle seine Vorbereitungen und Stufen hindurch darlegen, sich nach der *Stimmungsseite* hin in hohem Grade verfeinern und nach dem *Unendlichen* und *Metaphysischen* hin mächtig vertiefen; und zugleich kommt dem Tragischen der Dichtkunst überall nach Personen und Erlebnissen die *Bestimmtheit der vollen Individualität* zu. Dieser Synthese gesellt nun die Dichtkunst noch den neuen Vorzug hinzu, daß der *Vorstellungs- und Gedankengehalt*, der zur tragischen Entwicklung gehört, von ihr in einem Grade ans Licht gestellt werden kann, wie dies weder der Musik noch den bildenden Künsten auch nur annäherungsweise möglich ist. Der Dichter kann dem Betrachten und Sinnen, den Absichten und Plänen der tragischen Personen ungehemmt Ausdruck geben. Und da auch die Gefühle und Affekte, Willensakte und Leidenschaften Richtung und Inhalt erst durch die Vorstellungen erhalten, so

gewinnt in der Dichtung das Tragische auch nach seiner gefühls- und willensmäßigen Seite eine weitergehende Bestimmtheit als in den bildenden Künsten. Auch diese gewähren uns den Anblick ganzer, geschlossener, zur Einzelheit zugeschärfter Individuen. Allein die Deutung der im Bildwerk dargestellten Individuen nach ihrem Vorstellungs- und Gedankenleben wird vom Künstler mehr oder weniger offen gelassen. Wenn Piloty Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus, Feuerbach Medea oder die Amazonenschlacht malt, so ist es ganz unmöglich, mit Mitteln der Malerei auch nur annähernd eindeutig auszudrücken, was in den Personen an Absichten, Unternehmungen, Erlebnissen, Kämpfen, Schicksalen vorhanden ist. So sehr auch die Personen des bildenden Künstlers für unser Anschauen und Fühlen den Eindruck wirklicher, lebendiger, zur Einzelheit zusammengedrängter Individuen machen, so bleibt ihr vorstellungs- und gedankenmäßiger Gehalt doch bis zu gewissem Grade im Dunklen liegen; ein weiter Spielraum möglicher Auffassungen muß als stillschweigend zugestanden angesehen werden. Der Dichter dagegen vermag das Vorstellungs- und Gedankenleben und eben darum das davon abhängige Getriebe des Gefühls- und Willensgebietes bis zur Eindeutigkeit zu treiben. Er ist darum imstande, die Taten und Ereignisse *bis zur Spitze des Einzelfalles* herauszugestalten, die Charaktere *bis zur Individualität des Jetzt und Hier* herauszuarbeiten. Die Mittel der bildenden Künste dagegen erlauben nicht, die Bestimmtheit der Individualität bis zu dem Punkte fortzuführen, daß es dem Betrachter zweifellos würde, was dieses Individuum gerade in diesem Orte und in diesem Augenblicke sinnt, fühlt und erstrebt. Wie wichtig jener Vorzug aber gerade für die Darstellung des Tragischen sein müsse, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß tragisches Kämpfen, Leiden, Freveln und Untergehen aufs engste an eine durch das Jetzt und Hier bestimmte Bewußtseinslage geknüpft ist.

Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich die Natur des Tragischen in maßgebender Weise nur an den Schöpfungen der Dichtkunst studieren läßt. Auch die folgenden Untersuchungen werden die Fälle des Tragischen bei weitem überwiegend der Dichtkunst entnehmen und von hier aus die Theorie des Tragischen entwickeln. Das Tragische in den übrigen Künsten wird von den auf dem Boden der Dichtkunst gewonnenen Prinzipien sein Licht zu empfangen haben.

Auch die Dichtkunst freilich ist nicht in allen ihren Gattungen der Ausgestaltung des Tragischen gleich günstig. In der Lyrik verhält es sich

ähnlich wie in der Tonkunst. Auch die Lyrik verkörpert das Tragische nicht als eine fortschreitende Entwicklung und strenge Verkettung von bestimmten Charakteren und Lagen. Die lyrische Tragik gibt sich in der Art und Weise kund, wie das Gefühl durch tragische Schicksale erregt wird. Mag es sich dabei um die tragischen Schicksale des Dichters selbst oder um die bestimmter anderer Personen oder um die Tragik menschlichen Lebens und Strebens überhaupt handeln: so bleibt, indem das Gefühlsecho die Hauptsache ist, die Bestimmtheit der Erlebnisse und ihrer Verkettung dabei im Hintergrunde. Doch wird in anderer Beziehung die Musik hinsichtlich der Darstellung des Tragischen von der Lyrik weit übertroffen. Der lyrische Dichter gibt den tragischen Geschicken und Gefühlen unmittelbar die Form des Menschlichen: er bedient sich eben der menschlichen Stimme und Worte. Die Musik dagegen vermag nur durch symbolische Beseelung von Seite des Zuhörers menschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Die Klänge der Geige, Flöte, Posaune tragen nicht unmittelbar ein menschliches Gesicht; sie erhalten ein solches erst, indem sie von uns mit analogen menschlichen Stimmungen ausgefüllt werden. Im Unterschiede hiervon sind die Worte der angemessene, eigentliche, unsymbolische Ausdruck der menschlich seelischen Vorgänge. Daher schwebt das Tragische der Lyrik nicht so stark in Ahnung und Dämmer wie das der Musik.

Wie lehrreich für die Auffassung des Tragischen die Lyrik ist, erkennt man sofort, wenn man bedenkt, welche Fülle gerade wichtigster und tiefster tragischer Formen in der Lyrik eines Byron, Leopardi, Hölderlin enthalten ist. Dichtungen wie Byrons Oden an Napoleon und an Venedig, Tassos Klage, Prometheus, Manches aus seinen Hebräischen Melodien, ebenso Harold (der weit mehr lyrischer als epischer Natur ist) stellen in starken und hohen Tönen den tragischen Sturz einzelner Helden und ganzer Völker und überhaupt das menschliche Schicksal als tragische Verflechtung von Göttlichem und Gemeinem vor Augen. Und will man sehen, wie sich eine einseitigere und engere tragische Lebensstimmung lyrisch austönt, so mag man sich an Leopardi und Hölderlin wenden. Kaum dürften sich bei anderen Dichtern so knappe, von Weh durchglühte Ausdrücke für die Tragik des menschlichen Lebens finden als bei diesen beiden hochgestimmten, schon durch die Überzartheit ihres Empfindens zum Leiden verurteilten Fremdlingen auf Erden. Als weiche, widerstandslose Schwermut, die unter dem Gedanken der Vergänglichkeit leidet, ertönt uns die Tragik des Lebens besonders aus Lenaus Gedichten.

Aber auch bei Lyrikern, die sich zum größten Teil in ganz anderen Tönen bewegen, findet man häufig die tragischen Zusammenhänge des Lebens zum Ausdruck gebracht. Wieviel tragischer Gehalt liegt nicht zusammengedrängt in dem Lied des Harfenspielers „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" und in der weiteren Strophe des Harfners „Ihm färbt der Morgensonne Licht"! Zu reich entfaltetem Austönen hat Goethe seinen tragischen Liebesschmerz in der Marienbader Elegie gebracht. Auch an die Chorlieder in Schillers Braut von Messina kann hier als an ausgezeichnete lyrische Ausprägungen des Tragischen erinnert werden. Aus der Lyrik der deutschen Romantik sei Clemens Brentanos Gedicht „Treulieb Treulieb ist verloren!" hervorgehoben.

Es bedarf keiner näheren Begründung, daß ausschließlich auf den Gebieten des Epos und Dramas das Tragische seine völlig angemessene Verwirklichung erfährt. Was ich vorhin als den Vorzug der Dichtkunst rücksichtlich ihrer Fähigkeit, das Tragische zu verkörpern, hingestellt habe, das gilt in vollem Maße nur von Epos und Drama. Hier allererst findet *die Einzelbestimmtheit der Handlungen und Schicksale*, die zur tragischen Entwicklung gehören, vollkommen befriedigenden Ausdruck. Und zwar kommt dem Drama hierin *prinzipiell* kein höherer Rang als dem Epos zu. All die Seiten, aus denen die Entwicklung des Tragischen in der Tragödie besteht, vermag auch das Epos darzustellen und zwar gleichfalls in individuell anschaulicher Weise. Es sei etwa an die Darstellung der Ilias von dem Untergang Patroklus und Hektors, an das zweite und vierte Buch von Virgils Aneide, an das Schicksal Siegfrieds, Kriemhildens, Hagens im Nibelungenliede, an den Untergang Clorindens und den darauffolgenden Jammer Tancreds in Tassos Befreitem Jerusalem, an Haidis Geschick in Byrons Don Juan oder an Gogols Taras Bulba, an Gösta Berling von Lagerlöf erinnert. Die beiden zuletzt genannten Dichtungen nämlich sind trotz der ungebundenen Rede Epen großen Stils. Der Tragödie kommt nur ein Vorzug *des Grades* zu. Einmal insofern, als in ihr, wegen der Geschlossenheit und Einheitlichkeit ihrer Komposition, Vorgänge, die einen anderen als tragischen Eindruck machen und die tragische Stimmung in Stimmungen anderer Art übergehen lassen, viel weniger zahlreich vorkommen können als im Epos. Dieses verträgt, wegen seines loseren und mehr in die Breite gehenden Gefüges, auch dort, wo die Hauptentwicklung tragischer Natur ist, ein weit größeres Vielerlei von ästhetischen Gefühlstypen. Man darf also sagen, daß uns

der Eindruck des Tragischen durchschnittlich durch die Tragödie in strafferer, unvermischterer Weise zu teil wird als durch das Epos. Dazu kommt dann noch die größere Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit, mit der die Handlungen des Dramas im Vergleich zu den Begebenheiten der Erzählung hervortreten. Vischer hat mit der Bemerkung recht, daß infolge dieser Gegenwärtigkeit das tragische „Schicksalsgefühl" durch das Drama in viel stärkerem Maße als durch die Erzählung erweckt werde.[1] Aber dafür hat das Epos wieder weit mehr das Vermögen, sich auf die ganze Breite der zu einer tragischen Entwicklung gehörenden Ereignisse einzulassen; es vermag einen langwierigen tragischen Verlauf, etwa einen tragischen Lebensgang, weit vollständiger an uns vorüberzuführen.

Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß wir Tragisches nicht nur in der Tragödie, sondern auch im Schauspiel, nicht nur im Epos in engerem Sinn, sondern auch in Roman, Novelle und Erzählung zu suchen haben. Was den Roman betrifft, so mag die Erinnerung an solche Extreme wie Goethe und Dostojewsky, Scott und Zola, Konrad Ferdinand Meyer und d'Annunzio genügen, um nahe zu legen, wieviel man aus dem Roman für die verschiedenen Gestaltungen des Tragischen lernen könne. Und welch mächtige tragische Eindrücke von Erzählung und Novelle ausgehen können, wird jeder zugeben, der etwa an Kleists Michael Kohlhaas, an Gottfried Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Heyses Nerina oder Andrea Delfin, an Chateaubriands Atala, an Mérimées Carmen denkt. Selbstverständlich sind auch Romanzen und Balladen imstande, Tragisches zu gestalten. Die „Balladen und ritterlichen Lieder" des Freiherrn Börries von Münchhausen beispielsweise liefern eine reiche tragische Ausbeute.

Noch eine Frage finde hier ihre Beantwortung. Sie betrifft das im Leben vorkommende Tragische. Gehört das Tragische der Wirklichkeit in den Bereich des Ästhetischen oder nicht? Wenn wir das tragische Ende eines uns in der Wirklichkeit gegenübertretenden unglücklichen Lebenslaufes stark und voll auf uns wirken lassen: ist das, was hierbei in uns vorgeht, wesentlich gleichartig mit den Gefühlen, die in uns durch ein tragisches Kunstwerk erweckt werden? Oder unterscheidet sich das hingegebene Verhalten angesichts des Tragischen im Leben grundsätzlich nicht von den Gefühlen des wirklichen Lebens?

Bei Beantwortung dieser Frage ist es nötig, auf einen gewissen, schon durch die Fragestellung angedeuteten Unterschied zu achten. Es kann vor-

[1] Vischer, Ästhetik, § 899.

kommen, daß wir über eine Nachricht tragischen Charakters wie über tausend andere Zeitungsnotizen flüchtig hinweglesen. In diesem Falle kann freilich von einem ästhetischen Verhalten nicht die Rede sein. Von einer lebhafteren Erregung des Gefühlslebens und der Phantasie ist kaum eine Spur vorhanden. Aber wir haben in diesem Falle auch die Tragik des Vorganges nur in kümmerlicher Weise nacherlebt; vom Eindruck des Tragischen ist nur eine matte Spur zu finden. Hiervon sind nun die Fälle zu unterscheiden, wo wir einen tragischen Vorfall des Lebens seinem tragischen Gehalte nach in vollem Maße auf uns wirken lassen. Wo dies stattfindet, gehört auch der tragische Eindruck in das Gebiet des Ästhetischen. Und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen.

Soll ein Vorgang des Lebens uns tragisch ergreifen, so muß er von uns mit beseelendem Anschauen, mit schauendem Fühlen, mit „Einfühlung" ergriffen werden. So vermag z. B. das Schicksal Kaiser Friedrichs beim Eintreten in die kaiserliche Würde nur dann den vollen tragischen Eindruck hervorzubringen, wenn wir uns den todkranken, der Sprache beraubten Kaiser unter körperlichen und seelischen Qualen, dabei aber voll Heldenmutes, von den milden Gefilden Italiens über die Alpen ohne Rast nach der von Schneestürmen durchwüteten Nacht des Nordens reisend in gefühlsbeseelter Anschauung vorstellen. Das Zweite aber ist, daß wir uns von dem Vorgang, wenn er tragisch wirken soll, mit unseren individuellen Willensinteressen ablösen müssen. Steht die Person, deren erschütterndes Los wir erleben, unserem Herzen nahe, oder sind wir gar selbst die tragisch getroffene Person, so kann sich der Eindruck des Tragischen in uns nicht rein entwickeln. Die schmerzvollen, betäubenden Affekte beherrschen uns dann derart, daß wir des Grades von innerer Freiheit und Stille entbehren, der zum Entstehen tragischer Gefühle erforderlich ist. Sind durch den Schicksalsschlag unsere persönlichen Verhältnisse bedroht oder gar zerrüttet, greift er feindselig in unser individuelles Wohlsein ein, so sind wir viel zu sehr stofflich verstrickt, viel zu sehr Partei und Sklave, als daß wir uns zu dem großen und freien Zuge tragischen Betrachtens erheben könnten. Erst wenn der Vorfall uns zeitlich entrückt ist und die Schärfe des Wehes sich gemildert hat, oder wenn wir die erstaunliche Geisteskraft besitzen, uns über die Stürme im persönlichen Ich in den Äther freischwebender Beschauung zu erheben, beginnt das Ereignis, die weihevollen Züge des Tragischen in entschiedener Weise anzunehmen. Die Tragik des schmachvollen Zusammensturzes unseres Vaterlandes durch die Missetat der Revolution

konnte mitten in den ersten Tagen und Wochen der Umwälzung unmöglich als reine Tragik angeschaut werden.

Nun sind aber mit jener gefühlserfüllten Anschaulichkeit und dieser Ausschaltung des stofflichen Ich zwei Grundzüge gegeben, die das ästhetische Verhalten in durchgreifender Weise von den Gefühlen des wirklichen Lebens unterscheiden. So können wir denn sagen, daß die tragischen Gefühle auch dort, wo sie durch die Vorgänge des wirklichen Lebens erzeugt sind, nur dadurch zu vollentwickelten tragischen Gefühlen werden, daß sie den Typus ästhetischer Gefühle annehmen. Auch das Tragische der Wirklichkeit fällt in das ästhetische Gebiet.

Dritter Abschnitt

Das Tragische und die Weltanschauung

1. Die tragische Dichtung und die Theorie des Tragischen in ihrer Abhängigkeit von der Weltanschauung

Wenn es richtig ist, daß die Kunst überall menschlich-bedeutungsvollen Gehalt zur Darstellung bringen soll,[1] so ist damit auch der nahe Zusammenhang der Kunst mit Lebens- und Weltanschauung ausgesprochen. Nicht als ob ein *jedes* Kunstwerk, etwa jeder Krug, jedes Landhaus, jedes Blumenstück, jedes Frühlingslied uns eine bestimmte Lebens- und Weltanschauung zu fühlen gäbe. Wohl aber dürfen wir sagen: je mehr der Inhalt eines Kunstwerks in menschliches Streben und Kämpfen hineingreift, je umfassender und tiefer ein Kunstwerk das Menschliche nach Wesen und Entwicklung, nach treibenden Kräften, nach Zielen und Werten zur Anschauung bringt, in um so höherem Grade ist Lebens- und Weltanschauung in das Kunstwerk eingegangen und aus ihm herausfühlbar.

Steht dies fest, dann ist das Tragische von vornherein seinem ganzen Umfange nach in besonders enge Beziehung zu Lebens- und Weltanschauung gerückt. Denn wenn irgendwo im Kunstbereiche, so ist im Tragischen das Menschlich-Bedeutungsvolle in der angedeuteten Richtung *vertieft*. Im Tragischen offenbart sich uns das Menschlich-Bedeutungsvolle nicht in jener verhältnismäßig harmlosen, engen, auf der Oberfläche bleibenden Art wie meistenteils im Anmutigen, Lieblichen, Reizenden. Das Tragische gestaltet sich unter Aufgebot der tiefsten und stärksten Kräfte der menschlichen Natur, unter Aufwühlung der ganzen Seele, unter Zutagetreten der großen wie gemeinen, der gesunden wie kranken Seiten des Menschlichen, unter Offenbarwerden dessen, was für den Sinn des menschlichen Daseins, für Wert und Unwert menschlichen Strebens entscheidend ist. Vor allem sind an der Entwicklung des Tragischen die schwersten und letzten Widersprüche der menschlichen Natur beteiligt. So entläßt uns daher auch jede gute Tragödie mit dem Eindruck: wir sind in dem Bewußtsein dessen, *was es heiße, ein Mensch zu sein*, reifer geworden.

Wird dieser *vertiefte* menschlich-bedeutungsvolle Charakter des Tragischen anerkannt, dann schließt sich unmittelbar die Einsicht daran,

[1] Vgl. mein „System der Ästhetik", Bd. 1, S. 458 ff., 480 ff.

daß sich die künstlerische Darstellung des Tragischen von der Lebens- und Weltanschauung des Künstlers mehr oder weniger durchsättigen werde. Es ist unmöglich, in dichterischen Gestalten den Sinn des menschlichen Lebens, seinen Wert und Unwert, seine treibenden Mächte und Ziele zum Ausdruck zu bringen, ohne zugleich die Überzeugungen der eigenen Weltanschauung maßgebend mit einfließen zu lassen. Mögen diese Überzeugungen die Form von philosophischen Gedanken angenommen haben oder nur in der weniger scharfen Gestalt des religiösen Glaubens und überhaupt der Gefühlsgewißheit und Lebensstimmung vorhanden sein: in jedem Falle wirken sie, bewußt oder unbewußt, in die dichterische Gestaltung hinein. Unwillkürlich geschieht es, daß das Sinnenfreudige oder das Sittlichgerichtete, das Diesseitsbejahende oder Jenseitsgestimmte, das Versöhnungsvolle oder das Zerrissene, das selbstherrlich Individualistische oder das die hohen Mächte demutvoll Verehrende, was in Weltbetrachtung und Lebensstimmung des Dichters enthalten ist, in die Gestaltung des Tragischen hineintönt und Gepräge und Färbung mitbestimmt. Je tiefer der Dichter angelegt ist, je mehr er gewohnt ist, hinter der Oberfläche der menschlichen Erscheinungen bedeutsame Schicksalszusammenhänge zu sehen und der Welt nicht bloß platt aufnehmend, sondern zugleich sinnend und ahnend gegenüberzustehen, um so reichlicher und selbstverständlicher werden Bestandteile seiner allgemeinsten Überzeugungen in seine Schöpfungen einfließen. Aus Sophokles blickt uns ein anderer Lebens- und Weltanschauungshintergrund an als aus Shakespeare, aus Calderon ein anderer als aus Schiller oder Goethe, aus Grillparzer ein anderer als aus Ibsen, mag es auch zuweilen nicht ganz leicht sein, diese dunklen, aber doch sehr fühlbar wirksamen Hintergründe in genaue Begriffe einzufangen.

Und ebensowenig wie die künstlerische Darstellung tragischer Gestalten und Entwicklungen, vermag sich die Theorie des Tragischen von Lebens- und Weltanschauung gänzlich loszulösen. Schon deswegen ist dies unmöglich, weil der Theoretiker des Tragischen, gemäß dem soeben Dargelegten, anzuerkennen hat, daß in die künstlerische Gestaltung des Tragischen die Weltanschauung des jeweiligen Künstlers naturgemäß mehr oder weniger eingeht. Sodann aber (und dies ist bei weitem wichtiger) ist es die eigene Weltanschauung des Theoretikers, wovon die Theorie des Tragischen abhängt. Diese Abhängigkeit gilt es näher ins Auge zu fassen.

Wollte der Ästhetiker lediglich beschreiben, was er selbst oder der und jener beim Aufnehmen von Tragödien fühlt, so würde seine Welt-

anschauung dabei nicht normierend einzugreifen haben. Nun ist es zwar nicht ohne hohes Interesse, festzustellen, was einzelne Personen angesichts des Tragischen fühlen. Und besonders förderlich werden solche Feststellungen sein, wenn sie im Hinblick auf ganze Schichten des Publikums, auf gewisse Gesellschafts- und Bildungskreise, auf gewisse menschliche Typen unternommen werden.[1] Aber hierin besteht doch nicht das Ziel der Theorie des Tragischen. Diese will vielmehr das Tragische als eine Idealgestalt zeichnen. Dem Tragischen als einem Gebilde von eigenartigem menschlichen Werte gilt unser Bemühen. Dabei ist zu beachten, daß für das Aufsuchen und Umgrenzen dieses Wertes allein das Erleben des auf der Höhe der menschlichen und künstlerischen Bildung der jeweiligen Zeit stehenden Menschen maßgebend sein kann. Auf diesen Standort hat sich, soweit er es vermag, der Theoretiker des Tragischen zu erheben.

Es leuchtet nun ein, daß dieses Verfahren nicht ohne ein starkes bewußtes Mitwirken von Weltanschauung möglich ist. Jede Wert-Überlegung ist, so enge sie sich auch an die psychologischen Grundlagen zu halten hat, doch überpsychologischer Art. Die Entscheidung darüber, ob ein Gefühlsgebilde als menschlich-wertvoll gelten dürfe, und in welchem Grade es einen menschlichen Wert darstelle, hängt schließlich von der Stellungnahme zu Lebens- und Weltanschauungsfragen ab. Dieser Satz gilt für die Bestimmung jedes beliebigen ästhetischen Typus. Eine besonders schwerwiegende Gültigkeit aber kommt ihm für das Tragische zu. Denn im Tragischen gewinnt, wie soeben zu Beginn dieses Abschnittes auseinandergesetzt wurde, das Menschlich-Bedeutungsvolle eine in hervorragendem Grade vertiefte Bedeutung. Die Untersuchung über das Wesen des Tragischen ist daher in höherem Grade als etwa die Erörterung über das Idealschöne oder über das Erhabene von der Stellung zu den Weltanschauungsfragen abhängig. Nur die Theorie des Humors kann hinsichtlich der Durchsetztheit von Weltanschauungsfaktoren mit dem Tragischen wetteifern.

Dies ist um so mehr hervorzuheben, als manche Theoretiker das Tragische von aller Welt- und Lebensanschauung ablösen. Es besteht zuweilen die Auffassung, daß das Tragische zu Welt- und Lebensanschauung

[1] Gerade in der letzten Zeit wurde von vielen Ästhetikern (von Groos, Dessoir, Hugo Spitzer [Apollinische und dionysische Kunst; in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; 1. Bd., 1906] und Anderen) darauf hingewiesen, daß die Ästhetik nicht nur das ideale ästhetische Verhalten, sondern auch die unvollkommenen, unreinen Weisen des ästhetischen Verhaltens beachten und beschreiben solle.

im Verhältnis der Gleichgültigkeit stehe, daß das Tragische mit irgendwelchen Überzeugungen über Bedeutung, Wert, Ziel des Menschendaseins nichts zu schaffen habe. Erst hierdurch scheint das Tragische auf eigene Füße gestellt und dem Nebel unbestimmter Vorstellungen und dunkler Überspannungen entrückt zu werden. In Wahrheit aber würde hierdurch das Tragische nach der Oberfläche verlegt und der Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt.

Wer auf dem Boden der ästhetischen Prinzipien Herbarts steht, muß folgerichtig zu solch gänzlicher Abtrennung des Tragischen von der Weltanschauung kommen. So ist es bei Robert Zimmermann.[1] Von ganz anderen Voraussetzungen aus vertritt besonders Theodor Lipps in seiner Schrift „Der Streit über die Tragödie" diese Auffassung. Er erblickt mit Recht etwas nachdrücklich zu Bekämpfendes in dem Bestreben so vieler Ästhetiker, ihre Weltanschauung in die tragischen Kunstwerke hineinzudeuten. Dagegen geht er zu weit, wenn er sagt, daß der Dichter als Dichter überhaupt keiner Weltanschauung bedürfe, und daß er gut daran tue, die Weltanschauung, die er als Mensch besitzt, möglichst für sich zu behalten. Indem er immer wieder darauf zurückkommt, daß die Tragödie nur aus sich selber, nur aus der in ihr dargestellten Welt, nicht aber aus fremden, von außen herantretenden Reflexionen und Forderungen verstanden werden dürfe, übersieht er doch auf der anderen Seite die nahen Zusammenhänge, die trotz alledem zwischen dem Tragischen und der Weltanschauung bestehen.[2]

Nun aber gilt es auch umgekehrt, die Grenzen festzustellen, über die hinaus die Abhängigkeit des Tragischen von Lebens- und Weltanschauung nicht getrieben werden darf. Wir haben gesehen: die Theorie des Tragischen kann nur durch Mitarbeit von Seite der Weltanschauung entstehen. Was sich der Theoretiker als Weltanschauung erarbeitet hat, geht leitend, sichtend, begründend in die Theorie des Tragischen ein. Allein hieraus folgt nicht im entferntesten, daß diese bestimmte Weltanschauung nun auch zur Bedingung für das Entspringen des Tragischen selbst gemacht werden müsse. Wenn ich mir unter Mitwirkung meiner Weltanschauung eine gewisse Auffassung vom Tragischen gebildet habe, so ist damit noch keineswegs die Folgerung gegeben, daß Tragisches nur in einer dieser

[1] Robert Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft; Wien 1865; S. 10 ff., 437 ff.

[2] Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie; Hamburg und Leipzig 1891; S. 10 ff., 25 ff. Grundlegung der Ästhetik; Hamburg und Leipzig 1903; S. 571 f.

Weltanschauung entsprechenden Welt entstehen könne, und daß jeder Dichter, der Tragisches gestaltet, auf dem Boden dieser Weltanschauung stehen und sie als Voraussetzung in die darzustellende Tragik hineinarbeiten müsse. Es ist vielmehr ganz wohl möglich, daß, wenn ich mir freilich auch meine Auffassung vom Tragischen im Einklange mit meiner Weltanschauung erworben habe, ich auf Grund dieser Auffassung doch zugleich zu der Anerkennung komme, daß aus dem Boden höchst verschiedener Weltanschauungen heraus Tragisches geschaffen werden könne, und daß das Entstehen tragischer Zusammenhänge und Eindrücke von der Weltstruktur in weitem Umfange unabhängig sei. Wenn so häufig Mißtrauen und Geringschätzung gegen alle Ästhetik des Tragischen besteht, so stammt dies nicht zum wenigsten daher, daß dem Tragischen gewöhnlich viel zu wenig Freiheit gegenüber den Weltanschauungen eingeräumt wird.

2. Die Freiheit des Tragischen gegenüber den Weltanschauungen

Fassen wir die Ansicht, wonach eine bestimmte Weltanschauung allem Tragischen vorgeschrieben wird, etwas näher ins Auge. Natürlicherweise ist dies jedesmal die Philosophie, zu der sich der jeweilige Ästhetiker bekennt. Tritt in einer Tragödie eine andere Art, über Menschen und Schicksale zu denken, Natur und Geist zu betrachten, zutage, so gilt dies als ein Mangel. Eine bestimmte Weltauffassung hat das Vorrecht; in ihr sollen sich die tragischen Künstler bewegen; nach ihr soll sich das genießende Publikum richten.

Nicht nur etwa Philosophen älterer Art, wie Schelling, Solger, Hegel, Vischer, Zeising, Schopenhauer oder Hartmann schreiben dem Tragischen ihre eigene Weltanschauung vor; sondern das Gleiche geschieht auch bei modernen Theoretikern des Tragischen. Paul Ernst beispielsweise erklärt: die Ansicht von der Relativität alles Sittlichen sei der schlimmste Feind alles Tragischen. Nur auf dem Boden des Glaubens an die Willensfreiheit und die Absolutheit des sittlichen Ideals könne das Tragische erwachsen.[1] So sehr ich mich auch mit manchen Seiten der Weltanschauungsüberzeugung, die Paul Ernst in seinen Abhandlungen ausspricht, in Übereinstimmung finde, so möchte ich doch die angedeutete Weltanschauung nicht zur alleinigen Grundlage des Tragischen machen. Das Tragische käme hierbei in hohem Grade zu kurz. In gewisser Be-

[1] Paul Ernst, Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen (1905); S. 24 ff.

ziehung ähnlich und doch in der Hauptsache ganz anders urteilt Richard Dehmel über das Tragische. Nur wo an dem absoluten Sittengesetz, an dem starren sittengesetzlichen Standpunkt und zugleich an der jenseitig-gottgewollten Ausnahmestellung des Helden, der gegen das Schicksal ankämpft, festgehalten werde, könne es zu tragischer Wirkung kommen. Die Gegenwart mit ihren monistischen Überzeugungen, mit ihrem sittlichen Relativismus sei daher außerstande, für die Tragik das erforderliche Gefühl aufzubringen. Das Tragische sei eine von der modernen Weltanschauung überwundene Gestalt.[1] Im Gegensatz hierzu sieht Friedrich Koffka in der Tragödie den tiefsten künstlerischen Ausdruck des eben emporkommenden Geschlechts. Das naturwissenschaftliche und psychologistische Zeitalter konnte für das Tragische kein Verständnis haben. Nur wo man für die elementaren, „originären" Irrationalitäten im Menschen Gefühl hat, nur wo man das furchtbar Widerspruchsvolle und Unerfüllte in allem Endlichen erschaut, nur wo man Gott nur aus der Disharmonie wahrhaft begreifen zu können überzeugt ist (und in der Gegenwart vollzieht sich, nach Koffkas Meinung, eine Wandlung nach dieser Richtung hin): nur dort können wirkliche Tragödien erwachsen.[2] Bei Wilhelm von Scholz wiederum sind es Heraklitisch-Hegelisch-Hebbelsche Grundintuitionen, die seinen Gedanken über die Tragödie als Voraussetzung dienen.[3] Oder es wird von der Tragödie Übereinstimmung mit den Anschauungen Darwins oder, wie in der Gegenwart besonders oft, mit denen Nietzsches verlangt.[4] Wer das fordert, engt die Tragödie nicht

[1] Richard Dehmel, Tragik und Drama (im 9. Band der Gesammelten Werke, 1909; S. 60 ff.). Mit Dehmels Ansicht von dem Tragischen als einer durch die moderne Weltanschauung überwundenen Gestalt werde ich mich später, im 18. Abschnitt, auseinandersetzen.

[2] Friedrich Koffka, Über Shakespeare und die Wiedergeburt des Tragischen (Neue Rundschau, Oktoberheft 1921, S. 1046 ff.).

[3] Wilhelm von Scholz, Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur; München und Leipzig 1905; S. 15 f. Auch für Gerhard von Mutius ist das Tragische ein religiös-metaphysisches Erlebnis: die Tragödie ist das Durchscheinen der Unendlichkeit durch die endliche Tat (Gedanke und Erlebnis; Darmstadt 1922; S. 210).

[4] So fordert Wilhelm Bölsche vom modernen Dichter, daß er seine Gestalten und Vorgänge von der darwinistischen und überhaupt naturwissenschaftlichen Weltanschauung aus regle und beseele; insbesondere müsse er sich zur naturwissenschaftlichen Leugnung von Willensfreiheit und Unsterblichkeit bekennen und bei Schilderung der Liebe das Geschlechtliche an ihr betonen (Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie; Leipzig 1887; S. 5, 7, 90 und oft). Von O. E. Lessing wird dem modernen Drama die Aufgabe gestellt, einen optimistischen Kulturevolutionismus zur Darstellung zu bringen. Er verlangt ein „kollektivistisches" Drama (Grillparzer und das neue Drama; München und Leipzig 1905; S. 145 ff.).

weniger ein als christlich-theistische Denker, die nur von der christlich-theistischen Weltanschauung aus das Tragische entstehen lassen.[1]

Diese Ästhetiker sollten doch nur erwägen, von welcher beschränkten Geltung und Überzeugungskraft eine jede Weltanschauung ist. Ein jeder dieser Ästhetiker tritt mit dem Anspruche auf, daß gerade *seine* Anschauungen von Menschen und Welt den Sinn des Tragischen bilden sollen. Ein jeder von ihnen spricht sonach dem weitaus größten Teil der Künstlerschaft und des Publikums die Fähigkeit ab, sich vom Tragischen in der rechten Weise ergreifen zu lassen. Denn tritt der Zuhörer nicht in den Ideenkreis Schellings oder Nietzsches, Schopenhauers oder Darwins ein, so fehlt ihm eben Verständnis und Gefühl für Kern und Mittelpunkt des Tragischen; in einem solchen Künstler oder Zuhörer könnte sich das Tragische nur in oberflächlicher oder verzerrter Weise spiegeln. Es ist merkwürdig, daß es jenen Ästhetikern nicht als anmaßend vorkommt, den weitaus größten Teil der Künstler und des Publikums von der Würdigung des Tragischen auszuschließen. Es wird dem Dichter von vornherein ein Spielraum mannigfaltiger Weltanschauungen zuzugestehen sein. Man wird so weitherzig sein müssen, nicht nur zuzugeben, sondern sich darüber zu freuen, daß von den Dichtern das Tragische auf dem Boden verschiedener Weltanschauungen zur Entfaltung gebracht wird. An den Zuhörer und Leser aber wird die Forderung zu stellen sein, zunächst auf die Weltanschauung des Dichters, wie sie aus der Tiefe seiner Schöpfung mehr oder weniger deutlich spricht, unbefangen einzugehen und sich in das Tragische von *der* Gestaltung und Färbung einzuleben, die ihm die Weltanschauung des Dichters gegeben hat. Der Dichter darf verlangen, daß der Leser seine selbsterworbene Weltanschauung oder die

Oskar Bie möchte, daß der Dichter, insbesondere der Dramatiker, den rücksichtslosen Egoismus der großen Woller im Sinne Nietzsches zum Gegenstande mache (Zwischen den Künsten; in der Neuen Deutschen Rundschau, 5. Jahrgang [1894], S. 618 ff.). Carl Sternheim hält der Dichtung seine amoralistische, anarchisch-individualistische, alles Bürgerliche hassende Diesseitsphilosophie (wenn man von Philosophie hier überhaupt reden darf) als ein unbedingtes Soll entgegen (Prosa. Berlin-Wilmersdorf 1918). Otto Flake wiederum legt einen gewissen zynischen Heroismus und skeptischen Nihilismus als Maßstab an alle Erscheinungen in Kunst und Kultur überhaupt an (Kleine Kosmogonie. — Die Krise des Geistes. — Perspektiven. — Und andere Aufsätze in den letzten Jahrgängen der „Neuen Rundschau").

[1] August Vezin, Tragik und christliche Weltanschauung. (Enthalten im 6. Bande der Zeitschrift „Gottesminne", 1911/12.) Auch A. Vögele findet die höchste Form des Tragischen nur auf dem Boden der transzendenten christlichen Weltanschauung möglich (Das Tragische in der Welt und Kunst und der Pessimismus; Stuttgart 1904; S. 83 ff.).

des von ihm verehrten Ästhetikers nicht voreilig und aufdringlich einmische, sich nicht spröde darauf versteife, um von da aus absprechende Kritik zu üben.

So ist also auf dem Boden des Tragischen Weitherzigkeit in Sachen der Weltanschauung zu üben. Wir haben nicht zu trauern, sondern uns darüber zu freuen, daß grundsätzlich verschiedene Weisen, wie sich das Los der Menschen und der Gang der Welt in bedeutenden Geistern spiegeln, in den Tragödien zum Ausdruck kommen. Überhaupt hat sich die Kunst für die vielgestaltige Entwicklung der Weltanschauungen, für ihren immerwährenden Fluß und Kampf offen zu halten. Das philosophische und religiöse Ringen des Menschengeistes soll, so wahr die Kunst ein lebendiges Glied der Kulturentwicklung bildet, sich auch in den Schöpfungen der Kunst zum Ausdruck bringen. Wäre der Kunst vorgeschrieben, nur eine einzige Weltanschauung zugrunde zu legen, so würde dieses Ausschließen aller anderen Richtungen menschlichen Sinnens, Forschens und Ringens eine unglaubliche Verarmung und Vertrocknung der Kunst bedeuten. Zugleich läge darin, wie schon hervorgehoben wurde, eine anmaßende Ungerechtigkeit gegen alle Andersdenkenden. Man lasse also den verschiedenen Lebens- und Weltanschauungen, die sich der menschliche Geist in seinem Entwicklungsgange errungen, auf dem Kunstgebiete möglichst freie Bahn. Ich sage: „möglichst". Denn auf die Erfüllung einer Bedingung, und zwar einer viel in sich fassenden, wird es allerdings ankommen, wenn einer Lebensanschauung ästhetische Berechtigung zugestanden werden soll. Und diese Bedingung besteht darin, daß die Lebensanschauung nicht den Forderungen widerstreite, die ein reifes Verständnis an die künstlerische Gestaltung stellen darf. Die Art und Weise der Lebensanschauung darf dem Künstlerischen als solchem nicht Schaden zufügen. So ergeben sich denn von ästhetischem Gesichtspunkte selbst aus gewisse Schranken, die sich selbst das weitherzigste Zulassen von Lebens- und Weltanschauungen für das Gebiet der Kunst aufzuerlegen haben wird. Beispielsweise wäre eine Lebensanschauung, der zufolge es nur Triviales gibt und alles, was groß und bedeutsam sein will, nur eine aufgeblasene Schäbigkeit ist, für alle Kunst ein Verderb. Denn alle Kunst ist dazu da, Menschlich-Bedeutungsvolles zu verkörpern.

Sodann aber ist zu bedenken, daß das Tragische vermöge seiner besonderen Natur gewisse Weltanschauungen ausschließt oder doch als wenig günstig erscheinen läßt. Das Tragische ist vermöge der in ihm

selbst liegenden Bedingungen nur auf einen gewissen Umkreis möglicher Weltanschauungen angelegt. Gewisse Weltanschauungen bilden einen für die volle und tiefe Entfaltung des Tragischen günstigen Boden, andere lassen nur eine eingeschränkte Entfaltung des Tragischen zu, noch andere, wie etwa der flache, rosige Optimismus,[1] sind geradezu als Hindernis für das Gedeihen des Tragischen zu betrachten. Es ist dies ein Gesichtspunkt, der, mehr oder weniger, für sämtliche ästhetische Typen in Frage kommt. Man vergegenwärtige sich etwa das Erhabene, das Anmutige, das Komische, das Humoristische: jede dieser Gestaltungen läßt vermöge der zu ihrem besonderen Wesen gehörigen Bedingungen gewisse Weltanschauungen als einen für ihre Ausbildung förderlichen Boden, andere als weniger förderlich oder geradezu als ein Hemmnis erscheinen.

So wird also der von mir vertretene Standpunkt durch folgende drei nebeneinander geltende Sätze gekennzeichnet. Erstens: jede Theorie des Tragischen entsteht unter Mitwirkung von Weltanschauungsfaktoren. Zweitens: tragische Zusammenhänge und Eindrücke sind auf Grund verschiedener Weltstrukturen möglich; es gibt daher für die Künstler des Tragischen keine offizielle Weltanschauung. Drittens: die Unabhängigkeit des Tragischen von der Weltstruktur ist keine absolute; es gibt Weltanschauungen, unter deren Voraussetzung Tragisches nicht ungehemmt oder überhaupt nicht entstehen kann.

Natürlich könnte erst dann, wenn sich uns das Wesen des Tragischen entwickelt haben wird, die Frage genau beantwortet werden, welcherlei Lebens- und Weltanschauungen für die volle, erschöpfende Ausgestaltung des Tragischen geeignet sind, und von welchen dies nur in eingeschränkter Weise oder gar nicht gilt. Eine gewisse negative Bedingung läßt sich aber schon hier aussprechen.

Wenn alle Kunst Menschlich-Bedeutungsvolles auszudrücken hat, so gilt dies vom Tragischen im allerhöchsten Grade. Das Tragische greift in die innerlichste Tiefe, in die entscheidendsten Kämpfe der Menschheit, in die schwersten Lebensrätsel hinein. Daher kommt es, daß vom Tragischen alle Lebensanschauungen von seichter, unreifer, verworrener, querköpfiger Art mit ganz besonderem Nachdruck auszuschließen sind. Betrachtet man beispielsweise Gottscheds Sterbenden Cato oder Christian Felix Weißes Richard den Dritten, so waren beide Dichter, abgesehen von allem anderen, schon infolge ihrer trivial moralisierenden, in jeder Beziehung erschreckend platten Lebensanschauung völlig unfähig, der

[1] Dies hebt Hartmann (Philosophie des Schönen, S. 379) richtig hervor.

tragischen Bedeutung eines Cato und Richard irgendwie gerecht zu werden. Oder man vergegenwärtige sich Körners Zriny: bei aller Anerkennung der starken und vielverheißenden dichterischen Begabung empfindet man doch das allzu Jünglingsmäßige, wie in so vielen anderen Beziehungen, so auch in der Auffassung der tragischen Leidenschaften und der menschlichen Natur überhaupt. Eine reifere Auffassung hätte die Menschen anders geformt, ihnen beispielsweise nicht so überreichlich Edelmut und idealen Flug gegeben und hätte so durch herbere Gestaltung den Eindruck des Tragischen verstärkt. In Klingers „Sturm und Drang" wieder liegt ein Beispiel dafür vor, daß eine allzu gärende und brausende Lebensanschauung der Erzeugung tragischer Eindrücke schwächend entgegenwirkt. Stünde hinter diesem Drama ein Dichter mit weniger krankhaft-wirren und gefallsüchtig-tollen Lebensgefühlen, so würde die Tragik, die aus den Gestalten Wilds, Blasius, Lord Berkleys zu uns spricht, von bedeutend ergreifenderer Art sein.

Aber auch wenn man der Lebensanschauung deutlich anmerkt, sie sei leichtfertig erworben, sie sei aus Spottlust, aus der eitlen Sucht, Ärgernis zu geben oder Aufsehen zu erregen, oder gar aus der Lust an Unflat und Kloake hervorgegangen, so steht dies, wie schon überhaupt in Widerspruch mit der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen, so noch in besonderem Grade in Widerstreit mit der gesteigerten Gestalt dieser Forderung auf dem Gebiete des Tragischen. Eine frivol gewonnene Lebensanschauung ist in besonderem Maße für das Tragische nicht menschlich gewichtvoll genug.

Wenn sich uns in den folgenden Untersuchungen das Wesen des Tragischen genauer ergeben haben wird, dann wird sich auch seine Abhängigkeit von Lebens- und Weltanschauung genauer darstellen. Schon hier aber ist es gut, sich einen gewissen methodischen Gesichtspunkt, unter dem diese Abhängigkeitsfrage zu behandeln ist, klar zu machen. Welchen Sinn hat die Behauptung, daß irgendeine Weltanschauung mit dem Wesen des Tragischen unvereinbar sei? Kann sie bedeuten, daß sich der Dichter nicht zu dieser Weltanschauung bekennen dürfe, wofern er wahrhaft Tragisches gestalten wolle? Es liegt offenbar am nächsten, jener Behauptung diesen Sinn zu geben. Ist ein Dichter von einer mit dem Tragischen unverträglichen Weltanschauung erfüllt: wie soll er dann echte und tiefe Tragik zutage fördern können? Allein bei näherer Erwägung zeigt es sich sofort, daß jene Behauptung dies nicht besagen könne. Denn sie gilt offenbar nur unter der Bedin-

gung, daß der Dichter die bestimmte Weltanschauung folgerichtig durchdacht und zwar gerade in jenen Seiten durchdacht habe, die mit dem Tragischen unverträglich sind. Wenn beispielsweise gesagt würde, daß auf dem Boden des Materialismus oder des Humeschen Relativismus oder des Leibnizischen Harmonismus keine Tragik erwachsen könne, so könnten diese Behauptungen (mögen sie nun wahr oder falsch sein) doch nur unter der Voraussetzung einen Sinn haben, daß der Dichter den Materialismus, Relativismus, Harmonismus auch wirklich durchdacht und gerade auch nach den Seiten hin durchdacht habe, die dem Tragischen entgegenstehen. Dichter sind gewöhnlich nicht einheitlich und streng denkende Philosophen. Wie im gewöhnlichen Leben der Fall tausendfach begegnet, daß jemand die Weltanschauung, zu der er sich bekennt, nur sehr unvollkommen durchdacht und sich diese oder jene Folgerungen aus ihr überhaupt nicht zu Bewußtsein gebracht hat, so ist dies auch bei Dichtern sicherlich nichts Seltenes. Aber noch etwas Weiteres ist zu bedenken. Ich setze den Fall: der Dichter habe sich seine Weltanschauung nach allen Teilen und Folgesätzen zu klarem Bewußtsein gebracht. Ist denn hiermit notwendig gegeben, daß sich der Dichter auch bei seinem dichterischen Schaffen von seiner Philosophie genau leiten lasse? Ist nicht der Fall sehr wohl möglich, daß der Dichter durch seine Gemütseigenschaften, durch seine affektvolle Persönlichkeit zu einer seiner Philosophie geradezu widersprechenden Behandlung seines Stoffes getrieben wird? Und kann nicht der Stoff, den er gewählt hat, ihn so ergreifen, eine so eindringliche Sprache zu ihm führen, daß er ihn anders, als seine theoretische Weltanschauung es folgerichtigerweise fordern würde, gestaltet? Die Dichter pflegen nicht so einheitlich und regelmäßig geartete Wesen zu sein, daß sich ihr Schaffen streng nach ihren theoretischen Überzeugungen richtete. In jedem Dichter gibt es genug Regungen, Gewalten, Dämonen, die sich unbekümmert um seine Weltanschauung geltend machen und dieser oft geradezu Hohn sprechen. Daher kommt in den Dichtungen keineswegs immer die Weltanschauung zu Tage, zu der sich der Dichter in seinem Denken bekennt. Der Dichter kann sich, wie der junge Schiller, zu einem in der Weltharmonie schwelgenden Optimismus bekennen und dabei doch eine Tragödie schaffen, welche die Macht des Bösen und die Disharmonien der Welt in einer Weise hervortreten läßt, die der Leibnizischen Philosophie völlig zuwiderläuft. Oder es kann der Dichter theoretisch ein Verteidiger der Relativität aller Werte sein, und doch kann er, gepackt durch die Größe des

Stoffes, in seiner Tragödie so sprechen, als ob ihm der absolute Wert des Guten und Reinen unzweifelhaft feststünde.

So ist demnach bei der Frage der Abhängigkeit des Tragischen von der Weltanschauung immer die Voraussetzung zu machen, daß die Weltanschauung von dem Dichter nicht nur in allen ihren Seiten und Folgerungen genau durchdacht, sondern auch in der Dichtung selbst zu folgerichtigem Ausdruck gebracht ist. Erst auf Grund dieser Voraussetzung hat es einen gerechtfertigten Sinn, zu fragen, ob die Gestaltung des Tragischen durch gewisse Weltanschauungen unmöglich gemacht oder doch gehemmt und ob sie durch andere Weltanschauungen notwendigerweise gefördert werde.

3. Geschichtliche und kritische Ausführungen

Jetzt mögen noch einige Bemerkungen über die deutschen Metaphysiker des Tragischen folgen. Wir haben gesehen: es gibt keine offizielle Philosophie für das Gestalten des Tragischen; auf dem Boden höchst verschiedener Weltstrukturen können tragische Eindrücke entstehen. Steht uns dies fest, so ist damit zugleich gesagt, daß der Theoretiker des Tragischen dieses nicht in der Verkörperung einer bestimmten Metaphysik bestehen lassen dürfe. Die deutschen Metaphysiker brachten ihre Theorie vom Tragischen gewöhnlich so enge mit ihrer Metaphysik in Verbindung, daß nach ihrer Ansicht es außerhalb ihrer Metaphysik überhaupt zu keinem wahrhaft Tragischen kommen kann. Man mag beispielsweise an Schelling oder Hegel, Solger oder Zeising, Schopenhauer oder Hartmann, Nietzsche oder Bahnsen herantreten: überall findet man hier das Tragische streng und ausschließlich in die jeweilige Metaphysik hineingebaut. Das Hauptinteresse richtet sich auf die Beantwortung der Frage: Worin besteht auf Grund dieser bestimmten metaphysischen Welteinrichtung das Wesen des Tragischen?

Sowohl bei Schelling und den in seiner Weise sich bewegenden Ästhetikern (wie Solger, Krause und Zeising), als auch bei Hegel und den Seinigen wird das Tragische in dem Sinne behandelt, als ob in ihm das Absolute, die Idee, das Göttliche, und zwar gerade in der Auffassung, wie sie der jeweilige Ästhetiker vertritt, Wesen und Mittelpunkt wäre. Ein Leser, der sich zu der Metaphysik Schellings oder Hegels nicht bekennt, müßte von diesen Philosophen folgerichtigerweise für unfähig erklärt werden, Tragisches zu verstehen und zu genießen.

Bei Schelling beispielsweise bildet die Identität von Realem und

Idealem, als die ihm das Absolute gilt, auch das Wesen des Tragischen. Das Tragische ist das aus dem Widerstreit von Notwendigkeit und Freiheit sich ergebende Gleichgewicht beider. In der Tragödie ist dies das Erhabene, daß sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit verklärt. Und unter Freiheit und Notwendigkeit versteht er nicht menschliche Verhältnisse, sondern absolute Wesenheiten, die das Ewige in Allem sind. Er verachtet die empirische Notwendigkeit; er verdächtigt das empirische Motivieren als Anpassung an die „grobe Fassungskraft des Zuschauers". Er verlangt vom tragischen Helden „Absolutheit des Charakters". Alles Empirische soll in der Tragödie nur als Werkzeug und Stoff des Absoluten erscheinen. Kurz: das Tragische wird von ihm völlig entmenschlicht und in ein Spiel absoluter — und noch dazu gänzlich leerer — Wesenheiten aufgelöst.[1] Damit soll übrigens nicht geleugnet sein, daß ihn gerade diese überspannende Auffassung vom Tragischen befähigte, große und kühne Blicke in den Sinn mancher Dichtungen zu tun. So gehört er zu den Wenigen, die Goethes Faustfragment vom Jahre 1790 zu würdigen wußten.[2] Und ebensowenig soll geleugnet sein, daß Schellings Ästhetik reich an Verkündigungen ist, durch welche die letzten Hintergründe des Schönen und der Kunst, wenn auch nicht endgültig enthüllt, so doch in bedeutsamer Weise beleuchtet werden.

Viel Tiefsinniges über das Tragische findet sich auch bei Solger. Bei ihm läßt sich recht deutlich sehen, wie gewisse Arten von menschlichem Widerstreit und Untergang, die in Tragödien höchster Gattung das Tragische ausmachen, vom spekulativen Philosophen verallgemeinert, ihrer Bedingungen und Einschränkungen entkleidet und geradezu ins Ewige und Absolute gesteigert werden. Im Tragischen wird nach Solger die tiefe Wahrheit dargestellt, daß die Idee, indem sie in die menschliche Wirklichkeit eintritt, sich in unauflösbare Widersprüche spaltet und in dem Zugrundegehen des Sterblichen auch sich selbst aufhebt, in dieser Selbstaufhebung aber zugleich sich als ewige Idee offenbart.[3]

Ähnlich ist es bei Krause. Jedes echte tragische Kunstwerk ist eine Theodicee. Im Untergange erweist sich der Held als vereint mit Gott, als reines Ebenbild Gottes. Der tragische Held ist ein „Gottlebenheld";

[1] Schelling, Philosophie und Kunst; Werke, Bd. 5, S. 689 ff., 699 ff.

[2] Ebendaselbst S. 731 ff.

[3] K. Ferd. Solgers Vorlesungen über Ästhetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse; Leipzig 1829; S. 84 ff., 309 ff., 316. — Ebenso in seinem Erwin (Berlin 1815), S. 253 ff.

indem er aus dem Erdenleben verschwindet, bestätigt und rettet er sein eigenstes innerstes „Gottvereinleben".[1]

Zeising endlich verflüchtigt das Tragische besonders stark zu metaphysischen Wesenheiten. Tragisch ist eine schöne Erscheinung dann, wenn sie die Idee der absoluten Vollkommenheit dadurch erweckt, daß sie einerseits als mit der Vollkommenheitsidee im Einklang, anderseits als mit ihr im Widerspruch erscheint. Durch diesen Widerspruch werden wir über Subjekt und Objekt hinaus ins Absolute erhoben.[2]

Auch in Vischers „Ästhetik" liegt, so verständnistief er auch in die eigentümlich menschliche Verwicklung des Tragischen eindringt und so treffende Worte er darüber hat, doch die prinzipielle Auffassung zugrunde, daß im Tragischen die absolute Idee, das absolute Subjekt „ausdrücklich zur Darstellung kommt".[3]

Alle diese Metaphysiker des Tragischen müßten den Unzähligen, die sich nicht zu der von ihnen vertretenen Metaphysik bekennen, die Fähigkeit absprechen, das Tragische, wo auch immer es vorkommt, wahrhaft zu würdigen und zu genießen.

Auch unter den Dichtern, die sich Gedanken über das Tragische gemacht und uns mitgeteilt haben, finden sich mehrere, die zu den Metaphysikern des Tragischen gezählt werden dürfen. Von Paul Ernst und Wilhelm von Scholz war schon vorhin die Rede. Aus den Dichtern der früheren Zeit ist besonders Hebbel hervorzuheben. Seine Gedanken über das Tragische reichen in tiefe und schwere Metaphysik hinab und haben mit den Lehren der nachkantischen spekulativen Philosophen, namentlich Hegels und Solgers, enge Verwandtschaft.[4]

Noch zwei Bemerkungen sind schließlich zu machen. Erstlich: es

[1] Karl Christian Friedrich Krause, System der Ästhetik; Leipzig 1882; S. 319 ff. — Vorlesungen über Ästhetik; Leipzig 1882; S. 264 ff.

[2] Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen; Frankfurt a. M. 1855; S. 322 ff.

[3] Vischer, Ästhetik § 121. Noch in neuester Zeit legt Emil Ermatinger seiner Auffassung vom Tragischen eine bestimmte Metaphysik zugrunde: das Tragische ist der „Widerstreit des Göttlichen als bildender Kraft mit dem Göttlichen als gebildeter Ordnung". Im Tragischen schließt sich der sittliche Wille der Gottheit, der in der Welt auseinandergebrochen erscheint, wieder zur heiligen Einheit des Kosmos zusammen (S. 229 f.).

[4] In seinen späteren Jahren hat Hebbel die metaphysische Ästhetik, wie sie vor allem in der Abhandlung „Mein Wort über das Drama" und in dem Vorwort zu Maria Magdalene entwickelt ist, preisgegeben. Hebbels Ansichten über das Tragische sind in der letzten Zeit oftmals dargelegt und auf ihre Abhängigkeit hin untersucht worden. So besonders von Arno Scheunert (Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels; Leipzig 1903), Arthur

dürfen an die Bestimmtheit der Lebensanschauung, inwieweit diese aus einer Tragödie hervorblickt, keine zu hohen Ansprüche gestellt werden. Der Dichter des Tragischen ist nicht Professor der Philosophie, sondern künstlerischer Darsteller des Menschlichen. Selbst in die Gedankenlyrik können die Gedanken nur in Form von Gefühlen und Ahnungen eingehen. Besteht nun gar der Inhalt der Dichtung, wie in der Tragödie, nicht in Gedanken und Ideen, sondern in menschlichen Kämpfen und Schicksalen, so wird die Lebensanschauung in noch höherem Grade gefühlsmäßige Form annehmen. Sie tönt wie aus der Ferne und Tiefe herauf und läßt uns nur allgemeinste Züge ahnen. Wenn man es unternimmt, sich die Lebensanschauung klar zu machen, die aus den Dichtungen von Sophokles oder Shakespeare zu uns spricht, so wird man das gefühlsmäßig Ungefähre sehr bald als eine Grenze erfahren, über die sich nur schwer hinausgehen läßt. Wenn man so oft gegen Ibsen den Vorwurf erheben hört, das Ideal von Menschlichkeit, das er verkünde, sei nebelhaft gehalten, so ist dies zum größten Teile ungerecht geurteilt. Ibsen gibt uns keine wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern Dichtungen. Die Dunkelheit, in der er seine Ideale läßt, ist meistenteils nicht Verworrenheit, sondern Dunkelheit in dichterisch erlaubtem, ja förderlichem Sinne.

Zweitens sei auf den gesteigertesten Fall in der Durchdringung der tragischen Kunstwerke mit Weltanschauung hingewiesen. Gewöhnlich ist die Weltanschauung nur Untergrund des Werkes, nur ein unausdrücklich und versteckt Vorhandenes, nicht geradezu Behandeltes; und falls ausdrückliche Behandlung vorkommt, so geschieht dies doch in der Regel nur nebenbei, nur in vereinzelten Wendungen und Aussprüchen. Davon sind nun die Fälle zu unterscheiden, in denen die Weltanschauung in umfassender Weise den ausdrücklichen Gegenstand der künstlerischen Darstellung bildet. Der tiefsinnende, von den Kernfragen des Daseins mächtig bewegte Dichter kann sich getrieben fühlen, in der Entwickelung der Charaktere und Kämpfe seine Stellung zu diesen Fragen, sein Zweifeln, Hoffen, Glauben, Entsagen rücksichtlich der Ziele und Werte von Leben und Welt zu zusammenhängendem und deutlichem Ausdruck zu bringen. Dann bildet die Lebens- und Weltstimmung des Dichters nicht mehr bloß den ahnungsvollen Hintergrund der Dichtung, sondern sie ist die

Kutscher (Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas; Berlin 1907), Johannes Krumm (Die Tragödie Hebbels; Berlin 1908), Oskar Walzel (Hebbelprobleme; Leipzig 1909) und Anderen.

bestimmende Seele im Gange der Dichtung, das offen und ausdrücklich aus den dargestellten Schicksalen Hervortretende. Die Art und Weise, wie die Personen streben, ringen, leiden, untergehen, bedeutet hier unmittelbar eine Antwort auf die Fragen nach dem Sinne des Lebens- und Welträtsels. Ich will die tragischen Darstellungen dieser Art als Weltanschauungstragödien bezeichnen. Die Götter- und Dämonentragödie gehört wohl stets hierher; doch auch die Darstellung rein menschlicher Schicksale kann bis zur Höhe der Weltanschauungstragödie gehoben werden. Ich erinnere an Shakespeares Hamlet, Calderons Leben ein Traum, Schillers Räuber, Byrons Don Juan, Ibsens Brand, Hamerlings Ahasver in Rom, Hauptmanns Versunkene Glocke, Siegfried Lipiners Adam.[1] Begreiflicherweise handelt es sich hier nur um einen fließenden Unterschied. Es gibt tragische Dichtungen, die nur in gewissem Grade und annäherungsweise zu den Weltanschauungstragödien gehören. Ich nenne Schillers Don Carlos, Grillparzers Bruderzwist und Libussa, Gutzkows Uriel Acosta. Auch in anderen Künsten gibt es Weltanschauungstragödien. Klingers „Christus im Olymp" kann so bezeichnet werden. Und nun gar seine Radierungen sind voll von Weltanschauungstragik. Aus dem Bereiche der Tonkunst gehört Berlioz hierher. Ich erinnere an sein Requiem, seine Phantastische Symphonie, an die Verdammung Fausts. Das „Tuba mirum spargens sonum" in seinem Requiem läßt uns eine Weltanschauungstragik von unvergleichlich schreckensvoller Erhabenheit fühlen. Und wie sehr Wagners Musik hierher gehört, weiß jeder, der an den Ring des Nibelungen oder an Tristan denkt.

[1] Ein für allemal sei bemerkt, daß, wenn ich eine Reihe von Beispielen nenne, die Aneinanderreihung nicht im entferntesten künstlerische Gleichwertigkeit bedeutet. Charakteristische tragische Wirkungen kommen auch in Dichtungen vor, die nicht zur obersten Rangstufe gehören. Die Aneinanderreihung von Beispielen schließt also die Möglichkeit der Zugehörigkeit zu sehr verschiedenen Rangstufen in sich.

Vierter Abschnitt

Leid und Untergang. Das Tragische der abbiegenden und der erschöpfenden Art

1. Das außergewöhnliche Leid

Es gilt das Tragische aus unserem Seelenleben als einen menschlich-charakteristischen und menschlich-wertvollen Gefühlstypus herauszuheben. Diese normativ-psychologische Aufgabe kann entweder mehr von der subjektiven oder mehr von der objektiven Seite aus in Angriff genommen werden (vgl. S. 7 f.). Ich will mich zunächst des objektiven Verfahrens bedienen. Das heißt: ich frage nach dem gegenständlichen Eindruck, der vorhanden sein muß, wenn es zu den gesuchten Gefühlen kommen soll. Es handelt sich also im Folgenden überall zwar um Beschreibung, Zergliederung und Verknüpfung von Gefühlen. Das Gefühl des Tragischen soll in immer bestimmterer Gestalt vor unseren Augen entstehen, Stück für Stück heranwachsen. Nur will ich die Gefühle von den erregenden Gegenständen her ergreifen und beschreiben.

Ich stelle zunächst eine höchst einfache Überlegung an. Menschliches Leid dargestellt zu sehen, wirkt in ausgeprägt anderer Weise als der Anblick, den die Darstellung menschlicher Freuden gewährt. Je nachdem in einer künstlerischen Darstellung Glück oder Unglück, Gelingen oder Untergang überwiegt, gestaltet sich auch im Betrachter das Verhältnis von Erquickung und Erschütterung, Befreiung und Niederdrückung, kurz von Lust und Unlust in grundverschiedener Weise. Hierüber ist kein Zweifel möglich.

Die Darstellung menschlichen Leides wirkt nun wieder sehr verschieden, je nachdem es sich um ein Leid von außergewöhnlicher Stärke oder um das sozusagen übliche, zum Lebensdurchschnitt nun einmal gehörige, innerhalb mäßiger Schranken sich haltende Leid handelt. Stellen wir uns einen Lebenslauf vor, in dem es an Nadelstichen und Püffen des Schicksals, an Ärgernissen und Sorgen nicht fehlt. Ein solcher Lebenslauf wirkt, auch wenn er lebhaft und ausdrucksvoll dargestellt ist, fühlbar anders, als wenn uns ein Dichter ein Menschenschicksal vorführt, das seinem Kerne nach in qualvollem Widerstreit zwischen Wollen und Können oder zwischen Verstand und Gemüt oder zwischen Herzensbedürfnissen und der verweigernden Härte der Tatsachen verläuft. Dort wird kein ungewöhnliches, der Grenze des Möglichen nahekommendes Maß

von Kraft zum Ertragen und Überwinden der Schmerzen in Anspruch genommen. Freilich ist es auch dort häufig keine leichte Sache, sich in den äußeren und inneren Nöten aufrecht zu erhalten; aber so große Kraftentfaltung auch hierzu gehört, so ist dies doch nicht im mindesten eine Leistung, die dem Heroischen nahe käme oder das Maß des Menschlichen zu übersteigen drohte. So bittere Stunden auch Wilhelm Raabe den Kandidaten Hans Unwirrsch in seinem Hungerpastor durchleben läßt: es sind doch Leiden, die sich in einer mittleren Lage halten. Man sagt sich: es geht nicht an die Wurzel; es wird nicht ein Äußerstes verlangt, um mit ihnen fertig zu werden. In dem anderen vorausgesetzten Falle dagegen wird zum Ertragen und Überwinden des Leides ein Kraftaufwand ungewöhnlicher Art erfordert, ein Kraftaufwand, der über das durchschnittlich vom Menschen in dieser Hinsicht Geleistete fühlbar hinausreicht.

Ohne Zweifel begründet der angedeutete Unterschied eine wesentliche Verschiedenheit in den begleitenden Gefühlen des Betrachters. Die Art, wie sich in unserem Gemüt die Stimmungen der Bedrückung und Befreiung, des Mißtrauens und des Vertrauens gegenüber Leben und Welt mischen und entwickeln, trägt da und dort einen durchgreifend verschiedenen Charakter. Und ebensowenig kann es fraglich sein, daß das Tragische nur in dem zweiten Falle zur Entwicklung kommen kann, dort also, wo uns ein Leid von außergewöhnlicher Größe gegenübertritt. So wird man den Lebenslauf, den uns Keller in seinem Martin Salander schildert, sicherlich nicht tragisch nennen. Dieser Roman zeigt uns, wie in das Leben eines tüchtigen, ernst strebenden, wenn auch von kleinen Schwächen nicht freien Mannes mannigfache teils widrige, launische und törichte, teils freundliche Schicksale eingreifen, wie auch seine Schwächen ihm hier und da einen Streich spielen und ihn in böse Verwicklung bringen, wie aber im ganzen sein Leben eine Förderung und Befestigung des Tüchtigen in ihm bedeutet. Ganz anders in Kellers Novelle von Romeo und Julia. Hier liegt in der Zumutung, daß die beiden großen Kinder von dem Glück ihrer unbekümmerten Liebe lassen und sich den elenden Verhältnissen, die sie umgeben, unterwerfen sollen, für sie ein so großes Leid, daß unter seiner Wucht das Schönste und Beste ihres Wesens ersterben müßte. Unfähig, dies zu ertragen, scheiden sie lieber freiwillig aus dem Leben. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt man, wenn man mit Fontanes Stechlin seine Effi Briest vergleicht: dort durchschnittliches, hier untergrabendes Leid.

Sollen die Erfordernisse des Tragischen angegeben werden, so ist

mit dem Hinweis auf das außergewöhnliche Leid nur der allererste Anfang gemacht. Der Gefühlstypus, mit dem wir auf dargestelltes außergewöhnliches Leid antworten, ist noch viel zu weit, viel zu unbestimmt. Es sind Gefühle stark erregter schmerzlicher Teilnahme; ihnen gesellen sich Wünsche und Hoffnungen für die leidbetroffenen Personen in mannigfaltigen Graden zu. Dementsprechend erfährt unser Selbstgefühl eine Trübung, Niederdrückung; aber hiermit verbinden sich in den verschiedensten Graden mutige, aufrechte Stimmungen. Es gilt nun, innerhalb dieses überaus weiten und zahllose Möglichkeiten enthaltenden Umkreises durch Hinzufügung gewisser Züge eine größere Annäherung an das Tragische zu gewinnen. Zuvor aber sollen zwei Möglichkeiten abgelehnt werden, die nach der entgegengesetzten Seite führen, uns vom Tragischen entfernen, statt uns ihm anzunähern.

Das außergewöhnliche Leid entfernt sich vom Tragischen um so mehr, in je stärkerem Grade die Aussicht auf eine glückliche Lösung fühlbar wird. Ich nehme an: die Leiden bestehen weiter, das böse Verhängnis hat den Menschen noch nicht losgelassen; nur sind starke oder gar untrügliche Anzeichen vorhanden, daß dies bald eintreten werde. Ein solches Zusammenbestehen von hartem Leid und glücklicher Aussicht bringt in dem Eindruck eine vom Tragischen abführende Veränderung hervor. Es entsteht ein derartiges Abnehmen der drückenden und ratlosen Gefühle, ein solches Aufatmen und frohes Aufblicken, daß selbst jedwede Verwandtschaft mit dem Tragischen aufhört.

Besonders im Schauspiel geschieht es häufig, daß ein düsterer Eindruck sich in der angedeuteten Weise abschwächt und wandelt. So ist es im Kaufmann von Venedig. Die große Szene im Gerichtssaal spielt sich für uns unter dem Einfluß der Hoffnung ab, daß Portia in der Maske des Doktor Bellario rettend eingreifen werde; und diese Hoffnung verstärkt sich natürlich, wenn wir Portia wirklich in den Gerichtssaal eintreten sehen. So mächtig auch das Grausen ist, das der unerbittliche Shylock und das Herannahen der grausamen Handlung in uns hervorruft, so übt doch jene Hoffnung einen merklich abschwächenden Einfluß aus. In Shakespeares Sturm wieder ist es das über der Dichtung schwebende und sie leitende Zauberspiel Prosperos, sowie sein gleich von Beginn an fühlbarer milder, vergebender Sinn, wodurch den über Alfonso, Sebastian und Antonio verhängten Nöten und Qualen jener bittere Ernst genommen wird, wie er für das Tragische nötig ist. Ähnlich liegt die Sache in Kleists Käthchen von Heilbronn. Hier ist es der Ton

des Ganzen, die sichtbar hervortretende Lust der Phantasie am Spielen mit Abenteuern, was uns die Annäherungen ans Tragische — den Anschlag Kunigundens, Käthchen zu vergiften, die Anklage gegen den Grafen vom Strahl vor dem Kaiser — doch nicht als tragisch empfinden läßt. Dieses Beispiel leitet schon zu der zweiten Möglichkeit über.

Jetzt nämlich habe ich solche Fälle im Auge, wo das gewaltige Leid vom Dichter mit spielender Phantasie, mit Laune oder Übermut dargestellt wird. Jede Behandlungsweise, die in der Richtung auf das Nichternstnehmen liegt, Komik und Spiel in den Ton der Behandlung einläßt, verhindert das Zustandekommen des Tragischen. Die Art, wie Goethe in Künstlers Erdenwallen das in Not und unwürdigem Geldverdienen dahingehende Leben eines gottbegnadeten Malers schildert, läßt die tragische Wirkung nicht aufkommen. Bei Fielding gerät Tom Jones aus verschiedenen Ursachen in ein immer dichteres Gewebe von Unheil. Teils sind es böse, verworfene, teils beschränkte, eigensinnige Menschen, daneben aber auch widrige Zufälle und nicht zum wenigsten eigene Schwächen, wodurch Tom Jones von solchen Gefahren umstellt wird, daß eine Rettung aus diesen Nöten kaum möglich erscheint. Trotzdem entsteht kein tragischer Eindruck: der derb-launige Charakter des Romans läßt dies nicht zu. Noch entfernter von Tragik ist es, wenn in Kellers Drei gerechten Kammmachern der eine, Jobst, sich aufhängt und der andere, Fridolin, verkommt. Hier hebt die in das freie Reich des unbedingt Komischen gerückte Behandlung das Traurige und Schreckliche noch mehr auf. Doch es liegt keine Veranlassung vor, hier die Auflösung des Traurigen ins Komische näher zu verfolgen. Es sollte nur hervorgehoben werden, daß eine Wendung nach dieser Richtung hin der Erzielung tragischer Wirkung schlechtweg entgegengesetzt ist. Dies schließt indessen, wie sich später zeigen wird, nicht aus, daß das Tragische mit dem Komischen einen Bund eingehen kann. Es kommt nur darauf an, diese gegensätzlichen Glieder so zu verknüpfen, daß das Tragische, indem es sich mit dem Komischen verbindet, hiermit doch nicht zu komischer Wirkung aufgelöst wird, nicht also als Tragisches verschwindet, sondern in seiner tragischen Wirkung erhalten bleibt. Man bezeichnet diesen Bund als das Tragikomische. Hiervon wird in dem neunzehnten Abschnitte zu reden sein.

2. Das untergangdrohende Leid

Welches Merkmal muß denn nun hinzutreten, damit das außergewöhnliche Leid den Charakter des Tragischen gewinne? Sobald das Leid eine

solche Größe erreicht, daß dem Leben — dieses Wort in äußerem und innerem Sinne genommen — unabwendbar scheinender Untergang droht, erzeugt die Darstellung des Leides eine besonders charakteristische Gefühlswirkung.[1] Solange ich mir sage: das Unglück ist zwar groß, es fordert viel Kraft zum Ertragen, aber der Leidende wird keinesfalls oder kaum darüber zugrunde gehen, weder seinem leiblichen Dasein noch seinem Innenleben droht ernsthaft Verderben: so lange weist die Gefühlswirkung nicht jene Erschütterung auf, die sich überall dort einstellt, wo das Leid das Leben an der Wurzel faßt. Das Bewußtsein, daß das Leid mit bitterem Ernst ans Leben greift, das Weiterleben unmöglich zu machen scheint, dem Menschen innere Zerrüttung oder äußeren Tod oder beides zugleich in bestimmte Aussicht stellt, gibt den Gefühlen der Trauer und schmerzlichen Teilnahme eine Zuschärfung, so daß erst jetzt von Wehe und Erschütterung, von Jammer und Grauen die Rede sein kann. Es wäre verkehrt, den Ausdruck „tragisch" auch auf jene weniger bedrohenden Formen des großen Leides anzuwenden. Denn es müßte dann für die Gefühlswirkung dieses im wahren Sinn des Wortes verderbenden Unheils ein neuer Ausdruck geschaffen werden, während sich doch die Bezeichnung des Tragischen gemäß ihrer üblichen Bedeutung dafür darbietet.

Es liegt hier einer der häufigen Fälle vor, wo sich Gefühle schärfer von ihrer inhaltlichen, als von ihrer subjektiven Seite her charakterisieren lassen. Die Gefühle, um die es sich hier handelt, sind durch die Gewißheit, daß ein untergangdrohendes Leid vorliegt, bestimmt gekennzeichnet. Nach der subjektiven Seite dagegen kann nur von einer Verschärfung des Schmerzlichen und Niederdrückenden gesprochen werden, ohne daß sich in dieser Hinsicht eine genau feststellbare Abgrenzung ergäbe.

Lessings Nathan kann uns als Beispiel dafür dienen, daß außergewöhnliches Leid, das die Steigerung zum Untergangdrohenden nicht erfahren hat, noch nicht tragisch wirkt. Die Spannungen und Konflikte sind zu milde angelegt, sie bedrohen nirgends ernsthaft das innere oder

[1] Eleutheropulos geht davon aus, daß das Tragische in dem Leiden eines Lebens besteht. Dies ist ihm sofort gleichbedeutend damit, daß sich das Leben nicht ausleben kann. Und im Handumdrehen ist ihm dies wieder gleichbedeutend mit „Negation des Lebens aus innerer Notwendigkeit" (Das Schöne; Berlin 1905; S. 147 ff.). Das hauptsächlichste „wissenschaftliche" Mittel des Verfassers besteht in Versicherungen und Aburteilungen der stärksten Art. Der Verfasser hätte, bevor er an die Abfassung oder doch Veröffentlichung seines Buches herantrat, seine Fähigkeiten einer genaueren Prüfung unterwerfen sollen.

äußere Leben. Dies gilt sowohl von den Gemütsspannungen, in denen sich das Verhältnis zwischen Recha und dem Tempelherrn entwickelt, wie auch von den religiösen Gegensätzen, die teils zwischen Nathan und Saladin, teils zwischen diesen beiden auf der einen und dem Tempelherrn auf der andern Seite entstehen; ja auch die Gefahr, in die der Tempelherr Nathan bringt, indem er dem Patriarchen den Fall vorlegt, daß ein Jude ein Christenmädchen dem Christentum entzogen habe, ist mit so wenig Nachdruck dargestellt, daß der Leser an eine dem Nathan ans Leben gehende Gefahr nicht glauben kann. Selbstverständlich ist damit kein Tadel ausgesprochen. Auch Gefühlswirkungen solch milderer Art sind künstlerisch vollkommen berechtigt. In Ibsens Kronprätendenten steht neben dem bis ins innerste Mark tragischen Herzog Skule der König Hakon. Dieser erfährt zwar manche heftige innere und äußere Bedrängnisse; aber sie steigern sich nicht zu tödlichen Nöten. Hakon ist eine so glück- und siegstrahlende Gestalt, das Gefühl des Aufwärtsschreitens lebt so stark in ihm, daß alle jene Bedrängnisse seine Lichtgestalt nicht tragisch zu verdunkeln vermögen. Hiergegen halte man andere Dramen mit gutem Ausgange, wie Corneilles Cinna, Goethes Iphigenie, Schillers Tell, Kleists Prinzen von Homburg, die Weisheit Salomos von Heyse. Hier bringen die Konflikte die Gefahr der Vernichtung hart an die bedrängten Personen heran; hier erleben wir, angesichts der in nächster Nähe sich öffnenden Abgründe, in unserem fürchtend vorausschauenden Geiste die Schrecken ihres Sturzes und Unterganges. Hier ist Tragik vorhanden. Oder man denke an Vischers Auch Einer. Wenn jemand ein arger Pechvogel ist, sich täglich tüchtig zerärgert, unter den Dummheiten und kleinen Grausamkeiten des Alltagsschicksals seufzt, so wird dies nicht als tragisch empfunden, auch wenn die Summe der Unlustgefühle Tag für Tag eine ungewöhnliche ist. Erst dann ist der Eindruck tragischer Art, wenn, wie in Vischers Auch Einer, ein äußerst weicher und reizbarer, gegen alles unwürdig Störende ungewöhnlich empfindlicher Charakter vorliegt, dem das Schwer- und Tiefnehmen der Tücken des Alltags allen Ernstes innere Zerrüttung droht. Lehrreich ist in unserer Frage Kellers Grüner Heinrich. Wo Heinrich in seiner Kunst scheitert, träumend und entschlußlos sich dem Ungefähr des Tages überläßt, in dumpfe Traurigkeit und bittere Armut bis zum Verhungern gerät, dort ist der Eindruck des Tragischen vorhanden. Anders dort, wo er bei seiner Rückkehr die Mutter im Sterben trifft und sich den furchtbaren Vorwurf machen muß, daß er durch sein liebloses Schweigen und

gedankenloses Säumen das elende Zugrundegehen der Mutter verschuldet habe. Denn so hart ihn diese Schuld auch drückt, so fällt dieser Gemütszustand — ich denke dabei an die zweite Auflage der Dichtung — doch in die Zeit, wo er sich auf dem aussichtsvollen Wege der inneren Gesundung und im festen Vorwärtsschreiten zu einem tüchtigen Ziele befindet. Darum kommt es hier nicht zum Eindruck des Tragischen. Wohl in den meisten Romanen, besonders in solchen, die sich breit und voll auslegen, findet man das Nebeneinanderbestehen beider Formen des Leides. Welche Stufenleiter von Leiden, angefangen von kleinen bis hinauf zu vernichtenden, zeigen nicht Wilhelm Meisters Lehrjahre! Die Leiden Lotharios und Theresens sind so dargestellt, daß sie nicht bis an die Schwelle des Tragischen heranreichen. Von zerrüttender, tragischer Schärfe ist das Weh, das am Harfenspieler und an Mignon zehrt. Die Schmerzen und Wirrnisse in Wilhelms Brust wiederum sind meistens von untertragischer Art, zum Teil reichen sie hart an das Tragische heran.

Ich habe das in Frage stehende Erfordernis des Tragischen absichtlich in so vorsichtiger Weise bezeichnet. Nicht dies ist erfordert, daß das Leid wirklich Untergang und Tod bewirke, sondern nur soviel, daß es die ernsthafte, dringende Gefahr des Unterganges und Todes mit sich führe. Kirchmann definiert das Tragische als den „Untergang des Erhabenen".[1] Abgesehen von allem andern ist diese Definition auch schon aus dem angegebenen Grunde zu einfach. Die angeführten und andere Schauspiele sprechen für die Zweckmäßigkeit jener weiteren Fassung. Ohne Frage zwar lebt sich die Tragik in ihrer ganzen Kraft erst dort aus, wo es nicht bei dem drohenden Bevorstehen von Untergang sein Bewenden hat, sondern der Untergang auch wirklich eintritt. Erst das endgültige Zusammenbrechen des Menschen bringt alle Keime, Schätze und Tiefen der Tragik zu voller Entwicklung. Allein darum ist es nicht weniger wahr, daß auch solche Lagen, in denen es bei der in hohem Grade drohenden Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung bleibt, den Eindruck des Tragischen hervorrufen.

Es gibt wohl kaum ein Drama, in dem alle Nöte und Kämpfe so klar, so sinnvoll, so menschlich schön ausgeglichen werden wie in Goethes Iphigenie. Und doch ist dieses Schauspiel voll von Bedrängnissen tragischer Art. Für Iphigeniens zart- und hochfühlende Seele ist das einsame Leben unter rauhen Barbaren soviel wie Tod; die Zumutung der Opferung der Fremden empfindet sie wie einen gegen ihr innerstes We-

[1] J. H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage; Bd. 2, S. 29.

sen geführten Schlag; und auch der Betrug, den sie, durch die Not gedrängt, an Thoas zu verüben nahe daran ist, droht dem edelsten Teil ihres Selbst tödliche Gefahr. Besonders in den Ergüssen, die ihr der Dichter zu Beginn und am Schluß des ersten Aktes, sodann in der Mitte und am Schluß des vierten in den Mund legt, treten diese tragischen Nöte an den Tag. Und von wie dumpfer Tragik ist nicht das erste Auftreten des fluchbelasteten, der Rettung zustrebenden und nun von neuem in unabwendbar scheinende Todesgefahr gestürzten Orestes! Ebenso weist Banebanus in Grillparzers Treuem Diener so schwere innere Verwundungen und Zerrüttungen auf, daß, wiewohl er aus seinem Leid mit nur noch weiserer und milderer Überlegenheit hervorgeht, doch tief in die Abgründe des Tragischen hineinreicht. Zwei hervorragende Beispiele enthält Ibsens Klein Eyolf, dieses weihevolle, hochgestimmte Seelendrama, in den Personen Alfreds und Ritas. Die bösen und häßlichen Spannungen, die ihr Innenleben aufs äußerste bedrohen, klingen in reine, gesunde, kräftige Versöhnung aus. Sodann liegt in Gerhart Hauptmanns Armem Heinrich ein tieftragisches Schauspiel mit leuchtender Versöhnung vor. Eine Tragik, die durch Jammer, Vertierung, inneren Tod hindurchgeht, klingt in Heilung, Auferstehung und Leben aus. Weniger überzeugend ist die Art und Weise, wie Hauptmann in seiner Griselda die brutalen tragischen Nöte ins Gute hinüberleitet. Auch die antike Tragödie bietet Belege für die ins Gute auslaufende Form des Tragischen dar: wohl jedermann fällt zuerst Orestes in des Äschylos Eumeniden ein. Ebenso gehören Elektra und Philoktet in des Sophokles gleichnamigen Dramen hierher.

Freilich zeigt zugleich Philoktet, wie wenig es befriedigt, wenn die tragisch zugeschärfte Lage *plötzlich durch einen überraschenden Eingriff* ins Gute gewendet wird. Zudem stammt hier, wie auch in den beiden das Schicksal der Iphigenie behandelnden Stücken des Euripides und sonst bei diesem Dichter, der plötzliche äußere Eingriff aus der Götterwelt. Aber auch wo er nicht als deus ex machina auftritt, sondern in einem zufälligen menschlichen Ereignisse besteht, empfinden wir die Auflösung der tragischen Spannung in versöhnenden Ausgang als wenig befriedigend. So ist es in Diderots Hausvater, wo sich zum Schluß Sophia, die der böse Komtur verhaften lassen will, plötzlich als seine Nichte entpuppt, wodurch sich dann alles leicht und glücklich löst; oder in Klingers Sturm und Drang, wo gegen den Schluß der Mohrenknabe durch die Nachricht, der alte für ermordet angesehene

Bushy lebe, die Tod und Verderben in sich bergende Lage ins Gleiche bringt. Nur dort erscheint uns diese Wandlung als gelungen, wo sie sich aus wohlvorbereiteten inneren und äußeren Bedingungen heraus vollzieht. Und da wieder ragt als besonders ausgezeichnet der Fall hervor, wo die Überleitung des Tragischen zu gutem Ausgang überwiegend aus der Notwendigkeit innerer Bedingungen heraus stattfindet. So ist es in Goethes Iphigenie. Doch ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Weisen, wie diese Überleitung vollzogen werden kann, näher zu verfolgen.

3. Das Tragische der abbiegenden und das der erschöpfenden Art

Hiernach entspricht es der ästhetischen Sachlage am besten, wenn wir zwei Formen des Tragischen unterscheiden: ein Tragisches der unentwickelten und eines der entwickelten Art. Jenes kann man auch als das abbiegende, dieses als das erschöpfende Tragische bezeichnen. Beide Formen des Tragischen sind berechtigt. Nur in der zweiten Form erscheint das Tragische bis zu Ende geführt: das Leid läßt sein Opfer nicht eher los, als bis es in den Abgrund des Verderbens gestürzt ist.[1] So sehr nun auch vom Standpunkte des Tragischen aus diese Form als die höhere anerkannt werden muß, so ist doch zu bedenken, daß von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus jene andere Form — das Tragische der abbiegenden Art — gerade so berechtigt ist. Das Tragische mit glücklicher Wendung ist eben eine eigentümliche ästhetische Gestalt mit eigenartigen und unersetzlichen Vorzügen.

So richtig es nach dem allen ist, das Tragische auch dort, wo verderbendrohendes Leid glücklich endet, aufzusuchen, so wäre es doch verkehrt, den gesamten Verlauf einschließlich des glücklichen Ausganges als tragisch zu bezeichenen. Wenn ich von dem Tragischen mit

[1] Ich verstehe nicht, wie Kaarle Laurila meine Auffassung vom Tragischen dahin zusammenfassen kann, daß der Untergang des Menschlich-Großen tragisch ist. Dabei vergißt Laurila ja, von allem Anderen abgesehen, gerade den Grundzug, von dem ich ausgehe: das alles Maß übersteigende Leid. Wo sich mit dem Eintreten des Todes diese Bedingung nicht erfüllt zeigt, dort ist auch der Tod nicht tragischer Art. Laurila hält mir entgegen, daß nach meiner Auffassung vom Tragischen auch der Tod Bismarcks, Gladstones, Tolstois, Ibsens, Björnsons tragisch berühren müßte (Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen; in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, S. 33). Ich erwidere, daß im Gegenteil auf Grund meiner Anschauung vom Tragischen der Tod in diesen Fällen nicht tragischer Art ist. Wo der Tod nicht den Charakter eines maßlosen Leides hat, da wirkt er auch nicht tragisch.

gutem Ausgange rede, so verstehe ich dies immer in dem Sinn, daß das Tragische nicht auch den guten Ausgang umfaßt, sondern daß sich ihm ein entgegengesetztes Element — das siegreiche Auftreten von Glück und Versöhnung — zugesellt und es so in eine andere ästhetische Gestalt überleitet. Das Tragische mit gutem Ausgang ist sonach eine Verbindung des Tragischen mit dem siegreich Glücklichen und Versöhnungsvollen. Das erste Element entwickelt sich nicht vollständig, biegt in das zweite um. Rechnet man dagegen auch das Schwinden des Verderbens, auch die Wendung zu Glück und Versöhnung zum Tragischen als solchem, so bringt man — abgesehen von dem Verstoß gegen unser Sprachgefühl — zwei gründlich verschiedene Gefühlstypen unter denselben Ausdruck und nimmt so diesem Ausdruck sein Charakteristisches. Man müßte dann für den Verlauf mit unglücklichem Ausgang einen neuen Namen erfinden. Der Name „tragisch" wäre entwertet. In neuerer Zeit haben Hettner, Baumgart, Wilamowitz die Einbeziehung der Wendung eines verderbendrohenden Schicksals zum Guten in den Begriff des Tragischen vertreten.[1]

Wie wenig das Tragische der unentwickelten Art zu entbehren ist, zeigen nicht zum wenigsten die Tragödien selbst. Häufig finden sich neben Personen, die vom Untergang erfaßt werden, andere, die, durch untergangdrohendes Leid hindurchgehend, doch schließlich zu Glück und Sieg gelangen. Ich erinnere an Edgar im Lear, an Calderons Drama „Über allen Zauber Liebe", wo Circe sich ins Meer stürzt, während Ulysses sich aus der für sein besseres Selbst tödlichen Verstrickung befreit, an den König in Grillparzers Jüdin von Toledo. Noch häufiger ist das Nebeneinanderbestehen beider Formen in Romanen. In Scotts Waverley wird der Titelheld zwar hart an den Untergang gebracht, aber

[1] Hermann Hettner, Das moderne Drama; Braunschweig 1852; S. 81 f. Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik; Stuttgart 1887; S. 347, 507 ff. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die griechische Tragödie; Berlin 1907; S. 109 ff. In dieser letzten Schrift heißt es: „Tragisch braucht eine Tragödie weder zu schließen noch zu sein; nur die ernsthafte Behandlung ist nötig" (S. 112). Dann ist der Name „Tragödie" nur noch eine literaturgeschichtliche Etikette. Für die Umgrenzung des ästhetischen Typus des Tragischen darf der Umstand nicht maßgebend sein, daß die Griechen auch ernsten Dramen mit glücklichem Ausgang den Namen „Tragödie" geben. Wohin würde die Ästhetik kommen, wenn sie für die Verwendung der ihr zur Verfügung stehenden sprachlichen Bezeichnungen den Sprachgebrauch eines bestimmten Volkes entscheidend sein lassen müßte! Es kommt vielmehr darauf an, die ästhetisch charakteristischesten und bedeutsamsten Gefühlstypen herauszuheben und ihnen dann einen möglichst angemessenen Namen zu geben.

schließlich doch errettet und in die Bahn sonnig glücklichen Daseins geleitet, während der Hochlandshäuptling Fergus Mac Ivor und seine Schwester Flora die Schärfe des Tragischen bis zu Ende auskosten. In Jean Pauls Titan ringt sich der All-Mensch Albano aus schweren tragischen Verdunkelungen und Zerrüttungen zu einem Leben voll gesicherter und schöner Großheit hindurch, während der wild zerrissene Roquairol grell und kühn zugrunde geht. Anderen Romanen wieder drückt das Tragische mit gutem Ausgange das Grundgepräge auf. So ist es in den Drei Getreuen von Frenssen: die drei männlichen Hauptgestalten dieser schönen Dichtung legen den Weg zu fruchtbarer und froher Tüchtigkeit sämtlich durch tragische Leiden, von freilich sehr verschiedener Schwere, zurück.

Genau genommen gibt es noch eine Zwischenform des Tragischen, die in der Mitte zwischen dem Tragischen der abbiegenden und dem der erschöpfenden Art liegt. Es kann nämlich vorkommen, daß das verderbendrohende Leid weder als zu endgültiger Vernichtung führend, noch auch als in Versöhnung umbiegend dargestellt wird. Der Dichter läßt es eben dabei sein Bewenden haben, daß eine Person von lebengefährdendem Unheil bestürmt, in beängstigendem Grade zerrüttet ist, ohne darüber etwas zu sagen, ob die Person sich aus den quälenden Schmerzen wiederaufrichten und dem frischen Leben wieder zuwenden oder ob die gegenwärtige Zerrüttung das ganze Leben hindurch fortdauern und sich gar zu völliger Vernichtung steigern werde. Ich kann diese Zwischenform als das Tragische mit ungewissem Ausgang bezeichnen. Die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti gehört hierher. Sie fühlt sich betrogen, erniedrigt, zertreten; allein darüber, ob sie darin untergehen oder mit der Zeit ihre Schmerzen überwinden werde, sagt der Dichter nichts; wir haben uns mit der Vorstellung zufrieden zu geben, daß die Gräfin gegenwärtig und wohl noch für lange hinaus sich in einem Zustand höchster innerer Gefahr befindet.

Hierher gehört es auch, wenn uns der Dichter Anhaltspunkte für die Annahme einer zukünftigen glücklichen Lösung gibt, diese Anhaltspunkte aber doch nicht stark genug sind, um uns von der Furcht vor der Weiterdauer der inneren Vernichtung zu befreien. Solche Fälle gehören offenbar in das Tragische mit ungewissem Ausgang. So ist es in Ibsens Nora. Nora verläßt ihren Gatten mit dem Gefühl der Entwürdigung, der Zerbrochenheit, der Vernichtung ihres Glücks. Sonach scheint das Tragische des Unterganges vorzuliegen. Allein ebenso wahr ist es, daß Nora in ihrem inneren Zusammenbruch doch zugleich die Stufe

einer höheren, freieren Sittlichkeit gewonnen hat, und daß der Dichter in den letzten Worten des Stückes ein späteres Zusammenleben mit ihrem Gatten auf würdiger Grundlage wenigstens als möglich erscheinen läßt. So ist es fraglich, ob auf die innere Vernichtung Noras nicht doch später die Erneuerung und Erhöhung des liebgewordenen alten Glückes folgen werde. Wieder anders ist es in Goethes Tasso: nach des Dichters Darstellung ist es unzweifelhaft, daß Tassos augenblickliche Rettung durch Antonio von keinem Bestand sein könne.[1]

4. Der tragische Untergang

Der Untergang, mit dem das Tragische in seiner entwickelten Gestalt abschließt, ist, wie ich schon angedeutet habe, nicht immer notwendig der leibliche Tod; er kann auch als innere Zerrüttung, Verödung, Vernichtung auftreten; ja das Weiterleben bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbstes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod, der doch zugleich immer als Befreier von der inneren Unseligkeit erscheint. „Die eigentliche Selbstzerstörung" — sagt Vischer — „ist die Qual des Ich, das sich entfliehen möchte und nicht kann."[2] Gestalten wie Ödipus im ersten der beiden Sophokleischen Stücke, Medea bei Grillparzer, Judith und Meister Anton bei Hebbel, der Graf Charolais in dem gleichnamigen Trauerspiel Beer-Hofmanns, der Papst Gregor in Paul Ernsts Canossa sind sprechende Belege für die unendliche Last, die das weiterdauernde zerstörte Ich an sich selbst hat. Sebrechts Tragödie „David" endet mit dem trostlos harten Auseinandergehen Davids, Bathsebas und Abinoams, der Gattin des Königs, in furchtbare Einsamkeit. Das befremdliche, unheimliche Tun und Treiben des zerrütteten Harfenspielers bei Goethe wirkt weit tragischer als der schließliche Selbstmord. So wird sich also ein *dreifacher tragischer Untergang* unterscheiden lassen. Entweder ist er nur leiblicher oder nur innerer Art oder beides zugleich: äußerer Tod *und* innere Vernichtung.

Der *erste* Fall ist nicht so gemeint, daß kein tiefes inneres Leid vorkommen dürfte; sondern nur so, daß das unheilvolle Geschick nicht bis zur Zertrümmerung der Seele, nicht bis zu unseliger Verkehrung, Erstarrung und Verödung, nicht bis zu aussichtsloser Vernichtung alles

[1] Vgl. die vortreffliche Analyse der Tragik im Tasso bei Friedrich Gundolf (Goethe, Berlin 1918, S. 324 ff.).

[2] Vischer, Ästhetik § 133. Trotzdem fordert Vischer den leiblichen Tod des tragischen Helden. Das trübe, gebrochene Überleben will er nur den Vertretern der Gegenmacht zugestehen (§ 138).

fruchtbringenden Innenlebens geführt hat. Der Held geht in den Tod, ohne sich innerlich verloren zu haben; die inneren Bedingungen für ein wertvolles Weiterleben sind nicht gänzlich zerstört. Von Schillers Posa, von Shakespeares Coriolan oder Brutus kann, trotz allen Erschütterungen und Qualen, die sie erfahren haben, nicht gesagt werden, daß sie vor ihrem Untergang innerlich vernichtet seien. Besonders dort, wo der Tod überraschend kommt, wie bei Cäsar oder Wallenstein, geht in der Regel kein innerer Untergang vorher.

Beispiele für die zweite Art habe ich bereits angeführt. In Ibsens Gespenstern gehört Frau Alving hierher, während an Oswald die dritte Art des Unterganges hervortritt. Auch an Hauptmanns Weber kann hier erinnert werden. Hier geht der Zustand der Vernichtung des Inneren, der in der Regel als Schlußergebnis der dargestellten tragischen Entwickelung erscheint, durch das ganze Stück, schon von Anfang an, als Grundlage hindurch. Die bis zum äußersten Übermaß gedrückte und geschundene Webermasse wird uns als ein Haufe geistig und sittlich verkrüppelter, trostlos jämmerlicher Menschen dargestellt, der auch durch das siegreiche Vorgehen gegen die Soldaten nicht aus seiner inneren Vernichtung herausgerissen ist. Unter dem Druck harter und grausamer sozialer Verhältnisse sind die Weber zu dieser Verkümmerung gebracht worden, deren aussichtslose Weiterdauer uns das Stück zeigt. Aus dem Bereiche des Romans sei die rührend-tragische, heldenhaft-altmodische Gestalt des Chevalier von Glaubigern in Raabes Schüdderump genannt. Gegen das Ende der Dichtung wächst der phantastisch-weltfremde, verstaubte, still-bescheidene, schon gebrechliche Greis zu steiler Größe empor. Sein Untergang besteht darin, daß er ein kläglich-verschrumpftes Dasein weiter lebt.

Der dritte Fall vereinigt äußeren und inneren Untergang. Der Held ist innerlich vernichtet, und so räumt ihn nun auch der Tod äußerlich hinweg. Aus den zahllosen Beispielen, die sich hierfür aufdrängen, mögen Othello, Romeo und Julia, Karl Moor, Don Cesar in der Braut von Messina, Hero bei Grillparzer, Ludwigs Erbförster hervorgehoben sein. Das Verhältnis, in dem hierbei die innere Vernichtung und der leibliche Tod stehen, kann sehr verschiedener Art sein; zufälliges Zusammentreffen auf der einen, innerlich notwendige, organische Verknüpfung auf der anderen Seite bezeichnen die am weitesten auseinander liegenden Fälle. Doch ist hier noch nicht der Ort, hierauf einzugehen.[1]

[1] Der 15. Abschnitt beschäftigt sich mit dieser Frage.

Wenn der leibliche Tod als unentbehrlicher Ausgang des Tragischen angesehen und sonach der Untergang ohne Tod als untragisch ausgeschieden wird, so ist dies eine Verkürzung des Tragischen. Worauf es ankommt, ist, daß ein Leid so übergewaltig sei, daß es den Menschen zugrunde richtet. Diese Forderung wird aber auch dort erfüllt, wo nur das geistige Ich vernichtet wird und der Mensch als Ruine, zerrüttet, verödet weiterlebt. Das Dazutreten des leiblichen Todes hat ohne Zweifel ästhetische Vorzüge: der leibliche Tod bedeutet einen endgültigen Abschluß, schneidet alle Fragen nach der Art des Weiterlebens ab, während sich im anderen Falle Fragen und Zweifel in dieser Richtung aufdrängen können; der leibliche Tod erspart uns aber auch die häßliche Vorstellung von dem elenden Weiterleben des zusammengebrochenen, innerlich toten Menschen. Doch wenn auch der Untergang ohne Tod in diesen Beziehungen zurücksteht, so geht doch auch von ihm, da er eben Untergang ist, volle tragische Wirkung aus.

Eduard von Hartmann hat versucht, der Gleichsetzung des tragischen Untergangs mit dem Tode eine tiefsinnige Begründung zu geben. Nach seiner Überzeugung liegt der Kern des tragischen Vorganges darin, daß ein innerhalb der Erscheinungswelt unlöslicher Konflikt durch die von dem Helden, der in dem Konflikte steht, vollzogene Willensverneinung transzendent gelöst werde. Die tragische Entwicklung spitzt sich auf die radikale Abkehr des Willens von Leben und Dasein zu. Ich halte diese Auffassung vom Tragischen für zu eng, und meine weiteren Darlegungen, so insbesondere die des elften Abschnittes, werden dies zu erweisen versuchen. An dieser Stelle kann darauf nicht eingegangen werden. Hier will ich Hartmann seine Voraussetzung vielmehr zugeben und zeigen, daß sich selbst von dem Boden seiner eigenen Auffassung aus der Ausgang ohne Tod rechtfertigen läßt. Selbst wenn alles Tragische in „weltüberwindende Willensverneinung" ausliefe, so wäre damit der Tod noch nicht als durchweg notwendiger tragischer Abschluß erwiesen. Es kommt nach Hartmann auf „die gefühlsmäßige Anerkennung der Wertlosigkeit und Zwecklosigkeit der weiteren Lebensfortsetzung" an. Allein von dieser Anerkennung bis zu dem Entschlusse, sich freiwillig den Tod zu geben, ist doch noch ein großer Schritt. Auch wenn der Held von der Wertlosigkeit der Lebensfortsetzung überzeugt ist, so hängt es doch von der Beschaffenheit seines individuellen Charakters ab, ob er sich freiwillig den Tod geben oder sein wertlos gewordenes Leben weiter fortschleppen werde. Gesteht man also

selbst die radikale Willensverneinung als Ziel des Tragischen zu, so ist damit noch keineswegs erwiesen, daß das Tragische seinen Abschluß im Tode finden müßte. Außerdem macht Hartmann geltend, daß erst der Tod den willensverneinenden Helden „vor der Gefahr eines kleinlichen Rückfalls" bewahre. Auch dieser Hinweis leistet nicht, was er soll; denn nur darauf kommt es an, daß der Dichter, wenn die tragische Person in der Dichtung mit Willensverneinung endigt, uns die Fortdauer dieses Zustandes als *glaublich* erscheinen lasse. Die Glaublichkeit kann aber vom Dichter auch ohne das Eintretenlassen des Todes erreicht werden. So ist denn, selbst wenn man Hartmann die Willensverneinung als Ausgang des Tragischen zugibt, die von ihm vertretene Gleichsetzung von tragischem Untergang und Tod keineswegs erwiesen.[1]

Noch eine Frage ist hier aufzuwerfen. Muß das außergewöhnliche, lebenbedrohende *Leid*, das die Grundlage des Tragischen bildet, auch immer für das Bewußtsein des davon Getroffenen als *Leiden* vorhanden sein? Muß das Leid auch immer als solches *gespürt* werden? Oder genügt ein *objektiv* vorhandenes Leid, ein Leid, das der Dichter als ein solches hinstellt und demgemäß auch der Hörer oder Leser als ein solches empfindet, ohne daß es zugleich ein *subjektives* Leid der tragischen Person wäre? Häufig wird ohne weiteres als durchgehendes Merkmal des Tragischen *das Leiden*, also das *Gefühl* des Schrecklichen und Verderblichen, hingestellt.[2] Ist diese Gleichsetzung von tragischem Leid und tragischem Leiden berechtigt?

Ohne Zweifel wird in den allermeisten tragischen Fällen das Leid auch als solches empfunden. Besonders wenn solche Güter, an denen Bedürfnis und Leidenschaft des Bedrängten hängen, vom Geschick bedroht und zerstört werden, ist es gar nicht anders möglich, als daß diese Bedrohungen und Vernichtungen auch heftige Wehegefühle erzeugen. Wenn der Ehrenmann seine Ehre, der Liebende seine Liebe, der Vaterlandsfreund sein Vaterland der Vernichtung preisgegeben sieht, so ist dies nicht bloß ein objektives, sondern auch ein subjektives Unglück. Aber wie ist es denn, wenn jemand aus Leichtsinn oder Stumpfheit des Geistes die Zerrüttungen, die über ihn hereinbrechen, nicht als solche spürt? Er ist vielleicht ehedem von vornehmer Geistesart gewesen, allein durch

[1] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378. Vgl. auch seine Gesammelten Studien und Aufsätze (Berlin 1876), S. 304 f.

[2] So von Schiller (Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7 S. 207 [Über die tragische Kunst], S. 282 [Über das Pathetische]), von Lipps (Grundlegung der Ästhetik, S. 560 ff.) und vielen Anderen.

Schwächen und Laster allmählich so verkommen, daß er nun seine Niedrigkeit und Schmach mit leichtem Herzen trägt. Hier ist kein Leiden, wenigstens kein schweres, vorhanden, und doch wird nicht geleugnet werden können, daß solche Fälle in hohem Maße tragisch berühren können. Es kommt nur darauf an, daß uns das objektive Unglück eindringlich fühlbar werde, daß uns der Dichter das Erniedrigt-, Vergiftet-, Zerrüttetwerden stark fühlen lasse. Wenn dem Hörer oder Leser durch die Kunst der Darstellung der furchtbare Sturz eines Menschen zu einem lebhaften Eindruck wird, so können sich mit diesem Eindruck tragische Gefühle auch in dem Fall verbinden, daß der von seiner Höhe Gestürzte seiner Kläglichkeit nicht inne wird. Ja es ist nicht einmal nötig, daß eine frühere Entwickelungsstufe dargestellt oder vorausgesetzt werde, auf der die Person noch rein unversehrt, noch auf der Höhe gewesen sei. Auch wenn uns das Große einer Person als von jeher ins Niedrige oder Böse herabgezogen vorgeführt wird, vermag dieses objektive Unglück schon für sich tragisch zu wirken. Der Dichter lenkt etwa durch seine Darstellung die Aufmerksamkeit des Lesers auf den erschreckenden Gegensatz der großen Grundlagen und Anlagen des Charakters und seiner tatsächlichen Verstrickung ins Gemeine und Sündhafte. Im allgemeinen freilich wird zuzugeben sein, daß die Unglücksgefühle, die schmerzvollen Kämpfe, die Qualen der Zerrüttung den Eindruck des Tragischen in hohem Maße steigern. Allein es wäre zu weit gegangen, wenn dem nur objektiv vorhandenen gewaltigen Leid die Fähigkeit, tragisch zu erschüttern, abgesprochen würde.

Don Juan bei Grabbe wirkt tragisch, obschon er bis an sein Ende voll trotziger, überschäumender Lebenskraft und Lebenslust bleibt. Es ist ein bloß objektives Unheil, daß dieser herrliche Mensch immer tiefer in Sünde und Frevel hineinrennt, daß seine Seele in so hartnäckiger und verstockter Weise verdirbt; von einem Leiden unter seinem inneren Verderben ist keine Spur zu bemerken. Und auch das Nahen seines äußeren Verderbens vermag ihn nicht aus seinem trotzigen Leichtsinn zu reißen; auch das äußere Verderben also ist nur als ein objektives Unheil vorhanden. Und dennoch ergreift die Gestalt Don Juans tragisch; das objektive Leid, das diesen prächtigen, intensiv lebendigen Menschen, dieses Meisterstück der Natur, zerstört, legt sich uns schwer auf die Seele. Und vom Mozartischen Don Juan gilt das Gleiche.

Ein interessanter Fall des Tragischen liegt in Grabbes Heinrich dem Sechsten vor. Der Kaiser Heinrich, ein ungeheurer Willensmensch, er-

füllt von einer jeden Widerstand besiegenden Leidenschaft des Herrschens, steigt, von Glück begleitet, von Stufe zu Stufe. Eben aber, als sich sein Selbstgefühl ins Riesenhafte gesteigert hat und unabsehbare Pläne vor seinem Herrschergeist aufsteigen, stürzt er, vom Schlage getroffen, tot zur Erde. Hier entspricht dem furchtbaren Schicksal kein Leiden in der Seele des davon Getroffenen; augenblicklich wird Heinrich vom Tode gefällt. Und doch wirkt dieser Sturz von der Höhe maßlosen Glückes und Selbstgefühls in hohem Grade tragisch. Wenn man ohne weiteres das Gefühl des Leidens zur Bedingung des Tragischen macht, so müßte man konsequenterweise dem Schicksal Heinrichs bei Grabbe alle tragische Wirkung absprechen und würde sich so mit dem natürlichen Empfinden in grellen Widerspruch setzen.

Köstlin dehnt den Begriff des Tragischen soweit aus, daß er Neger, Malaien, Mongolen als tragische Rassen bezeichnet.[1] Es leuchtet nach den letzten Darlegungen über das objektive Leid ein, daß sich an diese Rassen ganz wohl tragische Wirkung knüpfen kann. Es kommt nur darauf an, daß uns der Dichter oder unsere eigene Phantasie diese Menschentypen als von lebenbedrohendem Leid belastet zeige. Das heißt: wir müssen durch Anschauung der Rassen eindringlich zu fühlen bekommen, daß die Natur geistige Wohlbegabtheit durch ungünstige Bedingungen habe verkümmern lassen. Wenn Köstlin dagegen auch die ganze Welt des Endlichen als tragisch bezeichnet, so ist hiermit einem philosophischen Gedanken als solchem, auch abgesehen von individueller Verkörperung, tragische Wirkung zugeschrieben. Es ist in die Metaphysik des Tragischen hinübergegriffen. Von diesen nicht mehr ästhetischen, sondern philosophischen Gefühlen des Tragischen wird im letzten Abschnitt die Rede sein.

[1] Karl Köstlin, Ästhetik; Tübingen 1869; S. 239. Die hier gegebene Gliederung des Tragischen ist nicht haltbar.

Fünfter Abschnitt

Größe des tragischen Menschen. Das Tragische und der starke Wille

1. Das Erfordernis der menschlichen Größe

Trauer und schmerzliche Teilnahme, hervorgerufen durch untergangbereitendes oder auch nur untergangdrohendes Leid — dies ist der Gefühlstypus, der sich uns zunächst herausgehoben hat. Es gilt, ihn nun genauer zu bestimmen, ihn durch einen Wesenszug zu bereichern, der ihn der Gestaltung des Tragischen um ein Entscheidendes näher rückt.

Da wird es denn gut sein, die Aufmerksamkeit auf die leidende Person zu lenken. Vielleicht kommt jene Trauer und schmerzliche Teilnahme der Gestalt des Tragischen näher, wenn sich mit diesen Gefühlen die Gewißheit verknüpft, daß die leidende Person menschliche Größe zeigt. Die Größe der leidenden Person soll jetzt ins Auge gefaßt werden.

Man könnte die Größe der leidenden Person aus der uns feststehenden Größe des Leides als eine Bedingung dieser zu erschließen versuchen. Man könnte sagen: solle das Leid Größe, d. h. Bedeutung, menschliches Gewicht haben, so dürfe es nicht ein kleiner, nichtiger Mensch sein, den es trifft. Mag das Leid, das über einen wertlosen oder doch durchweg unbedeutenden Menschen kommt, eine noch so außerordentliche Stärke erreichen, so lasse sich dieses Leid doch, nach seiner Wichtigkeit für Bedeutung und Gehalt menschlichen Lebens und Strebens betrachtet, nicht als „groß" charakterisieren. Nur an einem großen, ungewöhnlichen, für die Menschheit bedeutungsvollen Menschen vermöge das Leid selbst Größe zu gewinnen. Indessen wollen wir uns auf eine solche Ableitung nicht allzusehr verlassen; wir wollen lieber den unmittelbar psychologischen Weg wählen und fragen, wie die anschauungs- und lebensvolle Gewißheit von der Größe der leidenden Persönlichkeit auf das Gemüt des Betrachters wirke. Erhalten dadurch die Gefühle der Trauer und schmerzlichen Teilnahme eine Ausgestaltung nach der Seite eines charakteristischen und wertvollen Gefühlstypus hin? Und eröffnet uns diese Ausgestaltung die Aussicht, der Natur des Tragischen damit näher gekommen zu sein?

Soll menschliche Größe in einem unserem Zusammenhange gedeihlichen Sinne verstanden werden, so gilt es zuvor einige Überspannungen

zu beseitigen, denen die Auffassung von der Größe der tragisch leidenden Person häufig ausgesetzt ist. Ich habe hierbei insbesondere die spekulative deutsche Ästhetik im Auge. Hier wird die tragische Person zu sehr ins Absolute und Göttliche hinaufgesteigert; die Idee, das Absolute soll sich in ihr in so durchsichtiger und umfassender Weise zur Erscheinung bringen, daß das Menschliche in Charakter, Handeln und Leiden der Person darüber fast verloren geht. Bei Schelling z. B. gewinnt man den Eindruck, daß er die Tragödie am liebsten sich zwischen metaphysischen Wesenheiten abspielen sähe. Er mißachtet das Menschliche und möchte in der Kunst das Absolute als solches erscheinen sehen. So ist es auch ein durchgehender Gedanke bei Bohtz, daß die Personen der Tragödie die Idee, Gott, das jenseitige Prinzip zu offenbaren haben. Besonders an Shakespeare rühmt er, daß er uns die Geschichte als „Offenbarung der Idee" zeige.[1] Auch Zeising läßt es an Emporschraubung der tragischen Person nicht fehlen. Die tragische Erscheinung erwecke in uns, so lehrt er, die Idee der absoluten Vollkommenheit; sie zeige sich einerseits mit dieser Idee im Einklange, anderseits im Widerspruch. Durch dieses doppelte Verhalten treibe sie den Betrachter hinauf ins Absolute und seine unbedingte Vollkommenheit.[2]

Diese Entmenschlichung der tragischen Personen steht allzu sehr im Widerspruch mit dem unbefangenen Eindruck, den wir von allen, selbst den erhabensten Tragödien empfangen, als daß ich auf eine Widerlegung einzugehen brauchte. Wenn ein Mensch tragisch leidet, so ist es eben, und wäre er der gewaltigste Heros, das Menschliche an ihm, was da leidet. Der tragische Eindruck verflüchtigt sich sofort, wenn man das Menschliche nur als dünne Hülle einer Idee, eines Göttlichen auffaßt.

Aber es ist auch zuviel gesagt, wenn man das Tragische dem Erhabenen unterordnet und die Erhabenheit des Gegenstandes zur Bedingung seines tragischen Eindrucks macht. So ist es bei Schiller, Vischer, Zeising, Kirchmann.[3] Wie man auch das Erhabene definieren mag: jedenfalls muß eine *über die Grenze des Menschlichen fühlbar hinausstrebende Kraft* vorliegen, wenn der Ein-

[1] August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen; Göttingen 1836; S. 230 ff.

[2] Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 322 f.

[3] Man vergleiche besonders Schillers Abhandlung „Vom Erhabenen" gegen Ende und den Anfang der Abhandlung „Über das Pathetische". — Vischer, Ästhetik, §§ 117 und 127. — Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 323 f. — Kirchmann, Ästhetik, Bd. 2, S. 29 f.

druck des Erhabenen entspringen soll.[1] Mit dem Merkmal des Hinausdrängens über die Schranke des Menschlichen, des Hinaufwachsens ins Übermenschliche, scheint mir nun aber für das Tragische zuviel gefordert zu sein. Es gibt Fälle des Tragischen, die unterhalb dieser Kraftentfaltung bleiben. Der stille, milde König Heinrich der Sechste bei Shakespeare, auch Prinz Arthur in seinem König Johann wirken tragisch; aber man wird ihnen kaum die Eigenschaft des Erhabenen zuerteilen. Auch Emilia Galotti wird man nicht erhaben nennen. Oder man denke an Hauptmanns Fuhrmann Henschel, Michael Kramer, Elga, Rose Bernd: diese Gestalten wirken tragisch, und doch wird man sie sicherlich nicht in allen Szenen, wo sie als tragisch empfunden werden, erhaben nennen dürfen.[2]

Ohne Zweifel ist das Erhabene der ergiebigste Boden für das Gedeihen des Tragischen. Man braucht nur an die Heroenwelt zu denken, die den Stoff der griechischen Tragödie bildet, um einzusehen, welche gewaltigen Vorteile ein durchgängig erhabener Stoff dem tragischen Dichter gewährt. Dem griechischen Tragiker waren, wie August Wilhelm Schlegel sich ausdrückt, durch seinen Stoff „gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen" zugestanden.[3] Doch darf man sich deswegen nicht gegen die Einsicht verschließen, daß auch außerhalb des Erhabenen die Bedingungen für das Entstehen des Tragischen nicht völlig fehlen. Es scheint mir einer unbefangenen Würdigung der Sachlage besser zu entsprechen, wenn man einen etwas weniger hochgreifenden Ausdruck wählt. Und da scheint mir der Ausdruck „*menschliche Größe*" am passendsten zu sein. Soll eine Person einen tragischen Eindruck hervorbringen, so muß sie als menschlich-groß empfunden werden.

Unter menschlicher Größe aber verstehe ich ein *fühlbares Über-*

[1] In dem 2. Band des Systems der Ästhetik behandle ich S. 104 ff. die allgemeine Natur des Erhabenen.

[2] Köstlin wendet sich in seiner Ästhetik gegen die Unterordnung des Tragischen unter das Erhabene. Das Tragische sei wohl immer ernst, nicht aber immer erhaben (S. 237). Lipps sieht in dem Tragischen zwar eine besondere Ausgestaltung des Erhabenen. Aber was er erhaben nennt, ist im Grunde gleichbedeutend mit innerer Größe (Grundlegung der Ästhetik, S. 527 ff.). Ich stehe daher, wie das Folgende sofort zeigen wird, in dieser Hinsicht mit Lipps auf dem gleichen Boden.

[3] August Wilhelm von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; 3. Aufl., Leipzig 1846; Bd. 1, S. 80. Es sind hier die Vorzüge der heroischen Welt für die griechische Tragödie trefflich beleuchtet. So hat denn auch Aristoteles für die Tragödie bessere, edlere Charaktere gefordert, als sie in der Wirklichkeit vorkommen (Poetik, Kap. 2 und 15).

ragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgendeiner bedeutungsvollen Seite hin. Es ist hiermit das in jeder Hinsicht Durchschnittsmäßige, Gewöhnliche, aber auch das einfach Gemeine und Verächtliche als ein ungeeigneter Boden für das Entstehen tragischer Eindrücke erklärt. Soll eine Person tragisch wirken, so muß sie uns fühlen lassen, daß sie mindestens nach irgendeiner Seite hin nicht zur Dutzendware gehört, daß sie in dieser oder jener Richtung ein ausgezeichnetes, besondere Aufmerksamkeit verdienendes, einen menschlichen Wert in besonderem Grade darstellendes Exemplar des Menschlichen ist, daß gleichsam die Natur etwas Besonderes mit ihr vorhatte. So sind die Mörder des Ibykus in Schillers Romanze keine tragischen Personen. Das Schicksal zwar, das unheimlich rächend über sie hereinbricht, ist in erhabenen Zügen dargestellt; nichtsdestoweniger geht von den Bösewichten selbst keine tragische Wirkung aus; denn sie sind vom Dichter in keiner Beziehung über die Gewöhnlichkeit hinausgehoben. So wird man auch die Vorgänge in vielen traurigen und düsteren Dramen, etwa in Ifflands Spieler oder in Anzengrubers Viertem Gebot, nicht als tragisch in strengem Sinne bezeichnen dürfen. Die Personen haben zu wenig menschlich Großes an sich. Und wieviel künstlerisch hochstehende Erzählungen gibt es nicht, in denen das geschilderte Leid wegen der mangelnden Größe der Gestalten bloß den Eindruck des Trüben, Kläglichen, Jammervollen, nicht den des Tragischen macht! In den Buddenbrooks von Thomas Mann führt der Verfall der geschilderten Familie überaus viel Leid mit sich. Doch nur das Schicksal des Senators berührt tragisch; das der übrigen Mitglieder der Familie empfindet man nur als trübselig und bejammernswert.

Zu diesem fühlbaren Überragen menschlichen Mittelmaßes und Mittelwertes ist, wie schon meine Ausdrucksweise zeigte, keineswegs gefordert, daß sich die Person nach allen oder auch nur nach sehr vielen Seiten ihres Wesens hervortue; sondern es genügt, wenn sie sich nach irgendeiner Seite aus dem Haufen des Gewöhnlichen nachdrucksvoll hervorhebt. Natürlich darf dies keine nebensächliche Seite sein; denn es soll ja der fühlbare Eindruck erzeugt werden, daß die Person überhaupt, als Ganzes betrachtet, einen über das Gewöhnliche hinausreichenden Wert darstelle. Von der einen, beschränkten Seite aus, nach der die Größe der Person liegt, muß sich die ganze Person derart gehoben zeigen, daß wir das bestimmte Gefühl haben, es liege hier ein menschlich hervorragender Fall vor. So sind selbst Othello, Romeo, Eg-

mont, Michael Kohlhaas, der Erbförster sicherlich nicht Personen, die nach allen oder auch nur den meisten Seiten ihres Wesens den Eindruck des Außerordentlichen machen; und doch hebt sich von der beschränkten Seite aus, nach der ihre Größe liegt, ihr ganzes Wesen.[1]

Der Einwand liegt nahe: es werde hiernach das Tragische auf einen unbestimmten, dehnbaren, in weitem Umfange von subjektiver Schätzung abhängenden Begriff gegründet.[2] Ich sage vielmehr: in solcher Unbestimmtheit liegt gerade umgekehrt die Brauchbarkeit des Begriffs „Größe" für die Grundlegung der Lehre vom Tragischen. Die Erfordernisse des Tragischen werden wohl durchweg nicht von der Art sein, daß sie mit der Elle gemessen oder auf der Wage gewogen werden könnten. Es handelt sich im Tragischen überall um Gefühlseindrücke, genauer um die Gefühle, die uns durch gewisse Züge und Zusammenhänge am Menschlichen zuteil werden. Man wird sich daher bei der Feststellung der Erfordernisse für das Tragische stets auf gewisse *Gefühle vom Menschlichen* berufen müssen. Und diese Gefühle sind der Natur der Sache nach immer mehr oder weniger von der subjektiven Schätzungsweise abhängig und durch ein unbestimmtes Verlaufen ihrer Grenzen gekennzeichnet. So verhält es sich auch mit dem vorliegenden Erfordernis: mit dem *Gefühle, menschliche Größe vor sich zu haben*. Es ist daher von vornherein zu erwarten, daß es viele

[1] Groos setzt das Tragische in den Untergang einer „interessanten" Persönlichkeit (Einleitung in der Ästhetik; Gießen 1892; S. 350 ff., 362). Ich ziehe das gegenständliche Merkmal der „Größe" dem subjektiveren und willkürlicheren Merkmal des Interessanten vor. Auch das Klägliche und Jämmerliche würde dann in das Tragische fallen können. Übrigens meint Groos, daß das Tragische erst dann seinen höchsten Grad erreicht, wenn sich die interessante Persönlichkeit zur erhabenen steigert.

[2] Diesen Einwand erhebt z. B. Otto von der Pfordten (Werden und Wesen des historischen Dramas; Heidelberg 1901; S. 140 ff.). Einen anderen Einwand macht Ernst Elster geltend: der Maßstab der „Größe" stimme nicht zu dem Tragischen der „schönen Willensgefühle". Gretchen im Faust sei zweifellos eine wahrhaft tragische Gestalt und doch müsse man den Ausdruck „menschliche Größe" schon ziemlich pressen, wenn Gretchen darunter fallen solle. Außerdem nennt er Ottilie, Mignon, Julia, Desdemona, Cordelia, Egmont, Max Piccolomini (Prinzipien der Literaturwissenschaft; 1. Band, Halle 1897; S. 286 f.). Nach der Bedeutung, die ich dem Ausdruck „menschliche Größe" gebe, fallen Gretchen und die anderen genannten Personen allerdings unter diesen Begriff. Um nur von Gretchen zu reden: die Macht, Tiefe, Unbedingtheit der Liebesgefühle eines reinen, schlichten Herzens ist doch eine menschlich große Seite. Besonders aber wenn man an die Entwicklung Gretchens in ihrem Jammer, an die zerrüttende Furchtbarkeit ihrer Schuldgefühle denkt, tritt die Synthese von Herzenseinfachheit und außerordentlich tiefer Gefühlsentwicklung als etwas in hohem Grade Menschlich-Großes hervor.

Fälle geben werde, in denen Verschiedene über die Größe der Person verschieden urteilen, und ebenso Fälle, von denen es überhaupt unbestimmt bleiben muß, ob menschlich Großes vorliege oder nicht. Die Theorie des Tragischen muß solche Unbestimmtheiten als etwas hinnehmen, was sich auf dem Boden menschlichen Erlebens für die Theorie nun einmal unvermeidlich ergibt.

Es ließe sich diese Unbestimmtheit nur etwa dadurch vermeiden, daß die menschliche Größe darein gesetzt würde, daß sich die tragischen Personen in hohen Stellungen befinden, womöglich dem Kreise der Könige, Fürsten, Heerführer, Hofleute entnommen sein müssen. In der Zeit Corneilles und Racines hielt man an dem Ausschließen der bürgerlichen Welt aus der Tragödie wie an einem Dogma fest. Noch Batteux lehrt, daß das vollkommen Tragische nur auf den Höhen der gekrönten Häupter zu finden sei.[1] Es galt als eine kühne Neuerung, als George Lillo in seinem Kaufmann von London einen Vorgang aus der Niederung des bürgerlichen Lebens tragisch behandelte. Wenn Opitz in seiner Poeterey, Harsdörffer im Poetischen Trichter, Birken in der Teutschen Dichtkunst von der Tragödie handeln, so liegt immer die Voraussetzung zugrunde, daß es sich hier um Könige, Hohe und Große handle.[2] Aber auch bedeutend spätere Ästhetiker, wie Sulzer und Bouterwek, wollen Personen, die aus dem Privatstande genommen sind, nicht für tragisch vollwertig ansehen. Jener sagt zwar ganz richtig, daß zum Trauerspiel Menschen gehören, „deren Gemütskräfte das gewöhnliche Maß überschreiten"; aber gerade im Hinblick hierauf findet er es für notwendig, daß der tragische Dichter zu „Personen vom höchsten Range" greife. Und dieser erklärt: nur solche Personen seien tragisch, die vom Schicksal in ihren äußeren Verhältnissen über die gemeinen Sterblichen gestellt sind oder sich durch eigene Kraft über sie emporgeschwungen haben. Nur die heroische Tragödie erfülle daher vollkommen den Sinn des Tragischen.[3] Weder aus den bisherigen, noch aus den folgenden Untersuchungen

[1] Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe (1746), S. 123. Vgl. Eberhard Freiherr von Danckelmann, Charles Batteux; Groß-Lichterfelde 1903; S. 122 ff.

[2] Man vgl. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland; Berlin 1886; S. 81 f., 216 ff., 235 ff.

[3] Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste; Neue Auflage; Leipzig 1787; Bd. 4, S. 464, 474. Friedrich Bouterwek, Ästhetik; 2. Aufl., Göttingen 1815; 2. Bd., S. 227 f. Ja auch Schopenhauer sagt, daß im Trauerspiel fast nur Fürsten und Heerführer, überhaupt Menschen, die für Viele stehen und deren Tun ins Große wirkt, auftreten können. „Das bürgerliche Trauerspiel

ergibt sich die mindeste Notwendigkeit, das Tragische in dieser äußerlichen Weise einzuschränken.

2. Das tragische Kontrastgefühl

Ich fragte: ist der Eindruck der Größe geeignet, die Gefühle der Trauer und schmerzlichen Teilnahme in der Richtung auf das Tragische hin auszugestalten? Jetzt, nachdem sich uns mit dem Merkmal der Größe ein angemessener Sinn verbunden hat, läßt sich diese Frage unschwer beantworten. Es gilt nur, die Gefühle scharf ins Auge zu fassen, die in dem Betrachter angesichts der leidenden und untergehenden Person *erstlich unter der Voraussetzung von Größe* und *sodann bei fehlender Größe* entstehen. Dabei wird sich ergeben, daß die Größe der Person den Gefühlen des Betrachters eine derart charakteristische und ausgezeichnete Beschaffenheit gibt, daß es eine Vermischung und Verwässerung wäre, wenn man das Tragische auch dort, wo keine Größe vorliegt, finden wollte.

Sehen wir, wie ein großer Mensch von Leid verfolgt und dem Untergang entgegengetrieben wird, so entsteht in uns ein eigentümliches *Kontrastgefühl*. Auf dieses Kontrastgefühl kommt es an. Wir fühlen unmittelbar: vor der Größe sollte sich die Welt ebnen, sollten die Hindernisse weichen; dem Streben und Wirken des großen Menschen sollte die Welt in ihren Bedingungen und Kräften entgegenkommen; den großen Anlagen und Taten sollte Sieg und Heil beschieden sein. Wir empfinden einen mehr oder weniger scharfen *Widerstreit* zwischen dem, worauf der große Mensch *Anspruch* hat, und seinem *tatsächlichen* Geschick. Auch wo das den großen Menschen stürzende Leid die Gestalt von Widersprüchen und Zerrüttungen im Charakter, von Erkrankung und Fäulnis des Gemüts und Willens angenommen hat, drängt sich uns das Gefühl eines solchen Widerstreites auf. Wir fragen: ist es nicht jammervoll, daß so ungewöhnliche Stärke, Fülle, Tiefe, Feinheit des Gedanken-, Gemüts- und Willenslebens so unablöslich mit Schwäche, Gemeinheit, Widersprüchen, Unseligkeit verquickt ist? Überall also, wo wir einen großen Menschen leiden und verderben sehen, drängt sich dem natürlichen Gefühl unmittelbar ein Zwiefaches auf: eine *Erwar-*

gelingt deswegen nicht leicht; denn das Leben en détail ist immer Lustspiel, wenn es auch noch so verdrießlich ist" (Nachlaß, herausgegeben von Grisebach; Bd. 4, S. 199; Reclam). Und in neuester Zeit vertritt Paul Ernst die Ansicht, daß die bürgerliche Tragödie etwas Fragliches, die proletarische Tragödie aber fast eine Unmöglichkeit sei (Der Weg zur Form, S. 120; vgl. S. 48).

tung, Forderung und ein Gefühl der Enttäuschung. Mächtig ergreift uns die Gewißheit, daß gerade der große Mensch des Glücks und Gelingens teilhaftig zu werden verdient; zugleich aber erfährt dieses Gefühl einen Schlag, eine Zurückwerfung. Unser Gefühl wallt dem außerordentlichen Menschen mit der hochgestimmten Gewißheit entgegen: er sei zu freudigem Wirken, zu Gelingen und Sieg bestimmt; zugleich aber werden wir mit schneidender Schärfe, mit unbarmherzigem Verneinen dessen inne, wie verkehrt unser Hoffen und Fordern war. Einem mittelmäßigen und kleinen Menschen oder gar einem schäbigen Wicht gegenüber, auch wenn er furchtbar leidet, überkommt uns dieses Widerstreitsgefühl nicht. Wir mögen Mitleid empfinden und vor Mitleid schmelzen: keinesfalls aber wird dieses Kontrastgefühl entscheidend hervortreten, wie wir es empfinden, wenn wir das Leid über einen hoch- und edelgewachsenen Menschen vernichtend hereinstürzen sehen. Theodor Lipps hat die Benennung „Kontrastgefühl" nicht ganz glücklich gefunden. Mir erscheint der Name bezeichnend und eindeutig. Denn es handelt sich hier um ein Gefühl, dessen Wesenheit in dem Widerstreit einer Erwartung mit der Wirklichkeit besteht. Übrigens hat Lipps, wenn er das Tragische auf das Gesetz der seelischen Stauung zurückführt, etwas Ähnliches, nur Allgemeineres im Sinne wie den von mir als Kontrastgefühl bezeichneten Sachverhalt.[1]

Dieses Kontrastgefühl läßt sich auch als Irrationalitätsgefühl bezeichnen. Nur hat man dann eine bestimmte Weltanschauung herangezogen und dem Kontrastgefühl diejenige Bedeutung gegeben, die es auf Grundlage dieser Weltanschauung gewinnt. Ich meine die Weltanschauung, die den Gegensatz des Vernunftvollen und des Vernunftwidrigen als einen metaphysischen Gegensatz ansieht und in der Vernunft den Inbegriff des Zweckvollen, Wert- und Heilvollen erblickt. Die Welt ist unter teleologische Beleuchtung gerückt: mit dem der Welt einwohnenden Logos wird ein negatives, dem höchsten Zweck zuwiderlaufendes Prinzip, das ebensosehr zur Welt gehört, in Widerstreit ge-

[1] Theodor Lipps, Dritter ästhetischer Literaturbericht II. a. a. O. S. 107 f. Lipps wendet sich hier in ausführlicher Entgegnung gegen die Hereinziehung des Kontrastgefühls in das Wesen des Tragischen. — Die Zurückführung des Tragischen auf das Gesetz der Stauung findet sich in der Grundlegung der Ästhetik, S. 560 ff. Maximilian Ahrem hat in seiner Dissertation (Das Problem des Tragischen bei Theodor Lipps und Johannes Volkelt; 1908) auf die Verwandtschaft beider Auffassungen in beachtenswerter, freilich zugleich übersteigernder Weise hingewiesen.

dacht. Welteinrichtung und Weltgeschehen trägt das Gepräge des Kampfes zwischen Rationalem und Irrationalem.

Vom Standpunkte einer solchen Weltanschauung aus nimmt das Kontrastgefühl den Charakter eines Irrationalitätsgefühles an. Indem der tragische Held ein Menschlich-Bedeutungsvolles mit Größe vertritt, erscheint er nach irgendeiner Seite hin als eine betonte Verkörperung des Vernunftvollen, Sinn- und Zweckvollen. Man muß daher wünschen, hoffen, erwarten, daß er sich in der Welt durchsetzen werde. Statt dessen stellen sich ihm verderbenbringende Mächte entgegen, und diese Mächte erringen den Sieg. Diese Mächte machen daher den Eindruck des Irrationalen, und ebenso erscheint das von diesen Mächten ausgehende Leid und Verderben als irrational. Das Nichtseinsollende des dem großen Menschen widerfahrenden Leides und Unterganges wird als wider die Vernunft der Welt gehend, als irrational gefühlt.

So erhält das Leid von dem Gefühl jenes metaphysisch vertieften Widerstreites aus eine Schwere, einen Stachel, etwas Aufregendes und Erschreckendes, etwas an der Vernunft der Welt Rüttelndes, wie es entfernt nicht dem Leide des Durchschnittsmenschen zukommt. Das Leid des überragenden Menschen ist eine Frage an das Welträtsel; es läßt das Schicksal, das über allem menschlichen Leben schwebt, als dunkel oder gar als grausig erscheinen.[1] Wir möchten ausrufen: was ist das für ein Leben und eine Welt, worin das Außerordentliche zu der Irrationalität des Leides und Unterganges bestimmt ist!

Wir können auf das eben Gesagte in unserem Gefühl gleichsam die Probe machen. Ist jenes Kontrastgefühl wirklich ein wesentliches Erfordernis des Tragischen, so darf erwartet werden, daß mit zunehmender Schärfe dieses Gefühls auch der Eindruck des Tragischen um so eindringlicher und mächtiger werde. Und so ist es in der Tat. Je mehr der Held durch die Größe, die er unmittelbar vor dem Hereinbrechen des Leides und inmitten von Unheil und Untergang an den Tag legt, das Gefühl in uns wachruft, wie sehr er des unversehrten Hervorgehens aus allen Verwicklungen, des Gelingens seiner Pläne, des Emporsteigens zu Glück und Ruhm würdig sei, um so schneidender und wuchtiger gibt sich uns die Tragik zu fühlen, wenn wir sehen, wie nun doch das Leid schonungs- und rücksichtslos über ihn hereinstürzt. Daher bemühen

[1] So sagt auch Wilhelm von Humboldt, daß uns die Tragödie das Leben weniger zu lieben, als vielmehr mit Mut zu entbehren lehrt (in dem 64. Abschnitt seiner Schrift über Goethes Hermann und Dorothea).

sich auch die Dichter des Tragischen, ihren Hauptgestalten gerade hart vor der Entfesselung des tragischen Unheils und ebenso mitten in seinen Stürmen besonders hervorleuchtende Größe, besonders hindurchschlagende Vornehmheit, Kühnheit, Genialität zu geben. Die Dichter, die so verfahren, haben dabei das richtige Gefühl, daß eine solche Darstellung in uns einen im Namen des Helden warm und lebhaft empfundenen Rechtsanspruch auf sein Glück und Gelingen erweckt und nun durch den heftigen irrationalen Gegenstoß, der durch das unerbittliche Niedergeschlagenwerden dieses Anspruchs entsteht, den Eindruck des Tragischen steigert. Stürzt der große Mensch in Leid und Verderben an einem Punkte seiner Bahn, wo seine Vorzüge nicht stärker als gewöhnlich hervortreten, so wirkt dies nicht so irrational und hiermit als nicht so tragisch, als wenn er gerade im Aufsteigen zu besonders glanzvoller Entfaltung seiner Größe, gerade in besonders siegreicher und hinreißender Betätigung seiner Vorzüge zu Falle gekommen wäre. Der Aufschrei in unserem Herzen: dies hätte nicht sein sollen, ist in diesem Falle weit greller als in jenem. Um wieviel schwächer wäre die tragische Wirkung, wenn Shakespeare seinen Coriolan, Schiller seinen Wallenstein, Grillparzer seinen Ottokar vor dem Sturze nicht durch das siegreiche Aufsteigen zu Macht und Glück und durch die Annäherung an das erstrebte Ziel in besonders hervorragender Größe hingestellt hätte! Oder würde die Tragik im Schicksale Romeos und Julias auch nur entfernt so stark ergreifen, wenn nicht gerade in Not und Weh die allbewältigende Macht ihrer Liebe um so stärker zum Durchbruch käme! Oder man vergleiche bei Grillparzer Medea mit Jason, Sappho mit Phaon: wenn die beiden weiblichen Gestalten weit tragischer wirken als die beiden männlichen, so hat dies nicht zum wenigsten darin seinen Grund, daß jene in ihrem Unglück wachsen und so den Kontrast von Größe und Leid in viel höherem Grade fühlbar machen als Jason und Phaon, deren Größe durch das Unglück zum Niedergange gebracht wird.[1]

Wir haben bis jetzt gesehen: die Trauer und schmerzliche Teilnahme, die durch verderbendes Leid erweckt werden, erfahren eine bedeutsame Verschärfung, wenn noch die Größe der leidenden Person hinzukommt. Es tritt eine pessimistische Steigerung ein. Zwischen der Größe der Person und dem verderbenden Leid wird ein Widerstreit gefühlt; das Leid

[1] Von dem Erfordernis der Kontrastwirkung geht in der Entwicklung des Begriffes vom Tragischen Julius Duboc aus (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus; Hamburg 1886; S. 3 ff.).

wird von uns als ganz besonders hart, grausam, widersinnig, irrational empfunden, weil menschliche Größe dadurch vernichtet wurde. Das Leid verschärft sich uns in seiner bitteren Bedeutung durch den irrationalen Kontrast mit der menschlichen Größe.

Und frage ich, welchen bezeichnenden Namen dieser so herausgeschärfte bedeutsame Gefühlstypus verdient, so kann nicht zweifelhaft sein, daß dieser Typus sich zu allermeist mit dem Umkreis derjenigen Erscheinungen deckt, die man tragisch zu nennen pflegt.

Wollten wir den Begriff des Tragischen darüber hinaus ausdehnen und auch das Leiden des der Größe entbehrenden Menschen mit diesem Namen auszeichnen, so würde diesem Namen hiermit eine höchst unbestimmte und abgeblaßte Bedeutung zukommen, und es würde sich die Notwendigkeit herausstellen, für jenen durch das Merkmal der Größe in seiner Bestimmtheit und Bedeutsamkeit zugeschärften Eindruck eine besondere Benennung zu finden. Eine solche dürfte sich aber selbst bei sorgfältigstem Suchen kaum erspähen lassen.

3. Der Typus des Traurigen

Lasse ich die Eigenschaft der menschlichen Größe beiseite, so erhalte ich den wesentlich verschiedenen Eindruck des bloß Traurigen. Als „traurig" fasse ich alle die Eindrücke zusammen, die durch den Anblick von Leid und Elend hervorgerufen werden, ohne daß in merklicher Weise jenes Kontrastgefühl entsteht, das aus dem Widerstreit der Größe des Menschen und des jammervollen Geschickes, das ihn trifft, hervorgeht. Aus dem weiten Bereiche des Traurigen heben sich nun die Fälle hervor, wo das Leid eine außerordentliche Höhe erreicht, das innere oder äußere Leben bedroht oder geradezu zum Untergange führt. Um einen Namen zu haben, könnte man das Traurige dieser gesteigerten Art als das Tieftraurige bezeichnen. Das Tieftraurige hat sonach mit dem Tragischen das Lebenbedrohende und Lebenvernichtende des Leides gemeinsam; der Unterschied liegt nur darin, daß dort der leidenden Person keine Größe zukommt und demnach auch jenes gekennzeichnete Kontrast- und Irrationalitätsgefühl fehlt. Man kann daher das Tieftraurige als ein Nachbargebiet des Tragischen ansehen.

Aus diesem Grenzgebiete des Tieftraurigen treten nun gewisse Typen als besonders charakteristisch und wichtig hervor. Ist an der von Unheil verfolgten Person vor allem das Unschuldsreine, das Treue, Geduldvolle betont, ist sie als ein Stück schlichter, lieber, guter Natur dar-

gestellt, so entsteht der Typus des rührend Traurigen.[1] Und ist an der leidenden Person zugleich auch noch die Hilflosigkeit herausgekehrt, so tritt dieser Typus besonders entwickelt hervor. Dickens ist reich an Vertretern dieses Typus. Aus David Copperfield gehört insbesondere die süße, kleine Dora hierher: über dem Kapitel, das ihr Dahinsiechen und Sterben schildert, liegt eine zum Mitweinen zwingende Wehmut. Ähnliches gilt von der barmherzigen, im Leiden geübten Nelly im Raritätenladen, von Klein-Dorrit und anderen weiblichen Gestalten. Und auch Oliver Twist kommt uns sofort in den Sinn: seine Hilf- und Wehrlosigkeit, seine Geduld und Ergebung in allen Martern, sein Reinbleiben in allen Versuchungen. Oder man denke an Pierre Loti, etwa an seine Islandsfischer oder „Mein Bruder Yves": es ist mehr rührende Traurigkeit als wirkliche Tragik, was der Dichter uns aus der Welt seiner weiten, wehenden, zitternden Stimmungen als Schicksal seiner Gestalten emportauchen läßt.

Andere Male wieder ist die Darstellung so gehalten, daß uns an dem Leide der nicht bis zur Größe emporgewachsenen Seele insbesondere der Charakter des Maßlosen, Unerträglichen, ausgesucht Fürchterlichen ergreift. Wäre der leidenden Person Größe gegeben, so würde sich ein hebender Eindruck hinzugesellen und demgemäß das Unglück auf unser Gemüt nicht folternd, zerschneidend, zerdrückend wirken. So aber erhält der Eindruck einen widrig aufregenden Charakter. Zwei Fälle lassen sich dabei unterscheiden. Werden wir durch die Darstellung des Unglücks vorwiegend abgestoßen und angewidert, so ist das Klägliche und Jämmerliche gegeben. Überwiegt an dem Eindruck dagegen das Beängstigende und Erschreckende, so liegt das Tieftraurige in der Form des Entsetzlichen und Fürchterlichen vor. Schon die Charakterisierung dieses Unterschiedes zeigt, daß es sich hier um schwankende Grenzen handelt. Sehr häufig läßt sich kaum sagen, welche der beiden Formen vorliege. Man führe sich etwa das allmähliche Herabsinken Coupeaus und seiner Frau in Zolas Assommoir bis zu den äußersten Graden der Verkommenheit und Vertierung herunter vor Augen. Hier verbinden sich offenbar die beiden Arten des Eindrucks.

Ich will keineswegs behaupten, daß das Klägliche und Entsetzliche überhaupt nicht in der Dichtung vorkommen dürfe. Wenn Fritz Nettenmair in Otto Ludwigs Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" auch

[1] In dem 2. Band des Systems der Ästhetik ist der Typus des Rührenden ausführlich behandelt (S. 269 ff.).

nicht die zur tragischen Wirkung nötige Größe besitzt, sondern sowohl nach seiner inneren Entwicklung, wie auch nach seinem äußeren Schicksal viel eher dem Kläglichen und Entsetzlichen zuzurechnen ist, so ist er doch eine Gestalt, die der allgemeinen ästhetischen Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen gerecht wird. Die Erzählung von Amalie Skram „Die Leute vom Hellemoor" stellt unsagbar jämmerliche, schmutzig düstere, in greuliche Verkommenheit trostlos endende Verhältnisse dar. Und doch wird man diese Dichtung darum nicht verwerfen dürfen. In der Schilderung hart arbeitender, freudloser Armut, eines kümmerlich ausgestatteten, wortlosen, aber doch rührender Innigkeit fähigen Gemütes, eines rauhen Lebens im Kampf mit dem öden Meer und mit unwirtlicher Gegend, eines Lebens, für das die Schönheit eine fremde, himmelweit entfernte Welt ist, tritt uns ein so ergreifend ernster, unerbittlich wahrer Sinn entgegen, daß der Gegenstand dadurch ins Bedeutungsvolle hinaufgerückt erscheint. Etwas Ähnliches gilt von der Schilderung des Abschlachtens der Juden in einer kleinen russischen Stadt durch einen Haufen besoffenen vertierten Christengesindels, wie sie Aage Madelung in dem Roman „Die Gezeichneten" mit ergreifender Anschaulichkeit gibt. Den über alle Maßen entsetzlichen Vorgängen wußte der Dichter einen so tiefen — ich möchte sagen: völkerpsychologischen Hintergrund zu erteilen, daß das Entsetzliche als künstlerisch vollberechtigt erscheint. Die russischen Dichter insbesondere — Dostojewskij, Tolstoi, Gorki, auch Turgenjew — sind voll von Gestalten, welche in diesen Umkreis fallen. Selbst in der Tragödie kann, mindestens in Nebenpersonen, das Klägliche und Entsetzliche Verkörperung finden. Wenn Karl Moor ein gewaltig emporragender Mensch ist, so erscheint Spiegelberg, trotz seiner Genialität in Teufeleien, einfach als Wicht und Schurke, und so berührt denn auch sein Untergang nicht tragisch. Dasselbe gilt von dem jungen Doria und vom Mohren im Fiesco, vom Präsidenten und vom Sekretär Wurm in Kabale und Liebe. Die einfache Niedertracht dieser Personen macht es unmöglich, daß sie uns in ihrem Untergange über den Eindruck des Erbärmlichen und Jämmerlichen hinaus ins Tragische erheben. Und doch wird niemand die Einführung dieser Personen in jene Tragödien als einen Fehler ansehen. Etwas Ähnliches gilt von Streckmann und Flamm in Hauptmanns Rose Bernd: Rose selbst hat etwas von Größe; die von ihr ausgehende Wirkung grenzt daher mindestens ans Tragische; jene beiden Männer dagegen fallen, wenn auch in sehr verschiedener Weise, unter das Jämmerliche.

Wird dagegen eine Person von nur jämmerlichem und entsetzlichem Eindruck zum Mittelpunkte eines ernsten Dramas gemacht, so hat der Dichter damit eine zum mindesten nicht leicht zu lösende künstlerische Aufgabe unternommen. Es wird darauf ankommen, ob in dem Schicksal dieser Person, obgleich ihr die Größe fehlt, soviel menschlich Bedeutungsvolles liege, daß es als wert erscheint, ihr Schicksal zum Hauptgegenstand einer dramatischen Dichtung zu machen. Ich zweifle indessen, daß diese Frage oft zu bejahen sein werde. Meist wird die Antwort vielmehr lauten, daß die Personen und Schicksale über das nur Jämmerliche und Entsetzliche hätten hinausgehoben werden sollen, wenn es als gerechtfertigt erscheinen solle, daß sie zum Hauptgegenstande einer dramatischen Dichtung gemacht werden. An die dramatische Dichtung sind wegen ihrer die Menschen bis zur unmittelbaren Gegenwärtigkeit, ich möchte sagen: bis zur Selbstlebendigkeit bringenden Darstellung höhere Ansprüche rücksichtlich des Wertes und Gewichtes des Darzustellenden zu erheben als an die erzählenden Dichtungsarten. Vergegenwärtigen wir uns etwa aus der Zeit des emporkommenden Naturalismus die Familie Selicke von Holz und Schlaf, Schlafs Meister Oelze: so zweifle ich nicht, daß sich hier überall der angedeutete Mangel fühlbar macht. Denn den Gestalten dieser Dichtungen fehlt nicht nur die tragische Größe, sondern auch jenes Maß von gewichtvoller und fesselnder Eigenart, das allein es rechtfertigen könnte, das Klägliche und Jämmerliche zum Hauptgegenstand eines Dramas zu erheben. Auch bei Hauptmanns Friedensfest kann uns ein ähnlicher Zweifel aufsteigen. Doch gestehe ich, daß bei mir, besonders nachdem ich dieses Drama auf der Bühne gesehen habe, diese Zweifel geringer geworden sind. Auch Hauptmanns Ratten gegenüber können, so scheint mir, derartige Zweifel nicht standhalten. Dagegen sind gegenüber seinem Drama „Gabriel Schillings Flucht" solche Bedenken überhaupt unmöglich. Hier liegt ein Fall vor, wo die dem Typus des Jämmerlichen zugehörige Hauptperson durch die Bedeutsamkeit ihres Wesens vollauf Anspruch hat, im Mittelpunkte eines Dramas zu stehen. Der Maler Gabriel Schilling ist ein bis in die letzte Faser hinein zerfressener, in Haltlosigkeit jeder Art gestürzter Neurastheniker; jede Spur von Natur, Gesundheit und Glücksgefühl ist ihm abhanden gekommen. Ebendeswegen gerade aber bezeichnet er eine für Künstlerkreise typische Verfallserscheinung. Ebenso fehlt es in Ibsens Gespenstern dem Kläglichen und Jämmerlichen nicht an Gewicht und Tiefe; ja es gewinnt hier vielfach die Bedeutung des Tra-

gischen. In höchstem Maße aber kommen mir Bedenken der gekennzeichneten Art angesichts vieler Dramen Strindbergs. Die von Roheit, Haß und Bosheit vergifteten Scheusale, die Strindberg in manchen seiner Dramen zeichnet, halte ich überhaupt für dichterisch unzulässig. Diese Teufel in Menschengestalt sind keine lebendigen Menschen und am allerwenigsten sozial-bedeutsame Gestalten, sondern zusammenkonstruierte Machwerke, Ausgeburten einer erkrankten Phantasie, die den Maßstab des psychologisch Natürlichen gänzlich verloren hat und sich nicht nur in äußersten, sondern das Äußerste weitüberschreitenden Zusammenhäufungen menschlicher Häßlichkeiten und Lasterhaftigkeiten gefällt. Solch ein Drama wie beispielsweise Totentanz ist für mich psychologisch unüberzeugend. Strindberg hat die Personen darin nach seinem menschenhassenden Pessimismus aufgezogen, und so gebärden sie sich denn in Worten und Taten entsprechend ihrem ihnen vom Dichter eingesetzten pessimistischen Uhrwerk. Etwas Ähnliches gilt von den beiden Dramen Fritz von Unruhs „Ein Geschlecht" und „Platz". Die von ihm geschaffenen Kolossalgebilde der Entartung sind bloße Kumulationen unüberbietbarer Entmenschungen. Seine im Maßlosen unersättlich schwelgende Phantasie hat, indem sie beispielsweise die Gestalt des Christlieb Schleich schuf, das Ungeheuerlichste aufeinandergeschichtet, ohne es zu einer einheitlichen und lebensfähigen Individualität zusammenzuschauen.

Natürlich gibt es auch Gestalten, die auf dem Übergang des Kläglichen und Entsetzlichen zum Tragischen stehen. In Victor Hugos Notredame ist der Archidiakonus Claude Frollo eine in hohem Grade tragische Person, während mir der Glöckner Quasimodo dem Übergange zum Tragischen anzugehören scheint. Das Unentwickelte, Dumpfe, Tierische dieses lahmen, buckligen und tauben Einäugigen läßt sein Schicksal als nur jämmerlich erscheinen; zugleich aber gewinnt er durch die Tapferkeit und Hingebung seiner armen, unzusammengesetzten Seele etwas von der Größe, welche die Grundlage des Tragischen bildet. Auch Hauptmanns Weber gehören hierher. Betrachten wir jeden einzelnen der Weber für sich, so bleiben wir mit unserem Eindruck außerhalb des Tragischen stehen. Jede dieser Personen ist zu verkümmert, als daß wir über den Eindruck des Jämmerlichen hinauskämen. Dagegen läßt sich der Webermasse als solcher Größe nicht absprechen. Durch die bloße Summierung verkrüppelter Einzelpersonen kommt freilich nichts Großes heraus. Wohl aber tritt durch die Webermasse als Masse der soziale Hintergrund und Zusam-

menhang als etwas Neues hinzu, und von hier aus eben stammt das Hinaufwachsen ins Große. Jetzt scheinen in dem Weberhaufen, wie der Dichter ihn schildert, gefährliche Kräfte zu gären, die, wenn sie einmal den Zustand der dumpfen Niederdrückung abgeschüttelt haben, eine erschütternde Wirkung in dem sozialen Bau der Welt hervorbringen werden. Etwas Ähnliches läßt sich von Gorkis Nachtasyl sagen. So gewinnt auch die unübertreffliche Schilderung des Unterganges des französischen Heeres an der Beresina, wie sie Balzac in einer seiner Novellen (Les adieux) gibt, wiewohl die Einzelheiten sich in dem Umkreise des nur Entsetzlichen halten, doch durch den Umstand, daß sich all die Einzelheiten zu dem Ganzen des napoleonischen Heeres zusammenfassen, den Charakter tragischer Größe. Anders wieder liegt die Sache in Leo Tolstois Macht der Finsternis. Hier erhebt sich Nikita, der in den ersten Akten lediglich als ein in Schmutz verkommendes Scheusal erscheint, im letzten Akte, wo die Sehnsucht nach Läuterung und gerechter Vergeltung seiner Sünden mit siegreicher Gewalt in ihm durchbricht, zu wirklich tragischer Größe.

4. Die Größe im Ertragen des Leides

Die Größe der tragischen Person bedarf noch einer näheren Bestimmung. Sie bezieht sich natürlich nicht bloß auf die Zeit *vor* dem Herantreten des Leides, sondern auch, und ganz besonders, auf die Zeit des Leidens selbst. Gerade in der Art, wie das Leid ertragen und dagegen angekämpft wird, werden wir die Größe der tragischen Person sich erweisen zu sehen wünschen. Wenn ein hervorragender Mensch die Größe, die er bis jetzt bewährt hat, im Ertragen außerordentlichen Unglücks einbüßt, sich in Kleinmut, Jammern, Haltlosigkeit, weiche Auflösung verliert, so wird der tragische Eindruck geschädigt, wo nicht vernichtet. Wir sehen dann eben nicht mehr einen großen Menschen, sondern einen ehemals groß gewesenen, jetzt aber seiner Größe untreu gewordenen Menschen leiden, und der tragische Eindruck ist, wenn auch nicht völlig geschwunden, so doch arg geschwächt und verunreinigt. Dem Entstehen jenes männlichen Kontrastgefühles ist der Boden teilweise oder gänzlich entzogen; und es treten statt dessen Gefühle bloßer Zerweichung und Zermürbung, erbarmender Rührung, wo nicht gar verachtenden Mitleids und widrigen Ekels ein. Ein gutes Beispiel liefert Dostojewskijs Raskolnikow. Das von ihm in wahnwitzigem Genialitätsdünkel begangene Verbrechen entbehrt nicht der Größe. Allein der darauf folgende Zu-

stand äußerster Zerrüttung, diese jammervolle Auflösung seiner ganzen Persönlichkeit in Traum und Fieber, Angst und Besinnungslosigkeit zeigt ihn zu so furchtbarer Erniedrigung herabgesunken, daß uns in langen Strecken der Schilderung seine Größe verloren geht oder nur von ferne durchscheint. In dem Maße, als dies der Fall ist, verwandelt sich der tragische Eindruck in den Typus des Jämmerlichen und Entsetzlichen. Hiermit ist aber kein Vorwurf ausgesprochen. Denn der Dichter hatte ja keine Verpflichtung, den Eindruck des Tragischen dauernd festzuhalten. Vielmehr lag es in der Natur seines Gegenstandes, daß Tragisches und Jämmerliches sich miteinander verbinden. Oder man stelle sich vor: ein Dichter würde uns Hölderlin oder Nietzsche derart in ihrem Wahnsinn vorführen, daß er sie sinnlose Wortzusammenfügungen sprechen ließe. So tragisch es wirken würde, wenn durch die anhebende Geistesumnachtung noch die in Trümmer auseinanderbrechende einstige Größe hindurchschlägt, so wenig tragisch wäre es, wenn der Dichter den ehemaligen großen Geist in sinnloses Geplapper verloren vorführte.

Indessen wäre es auch wieder zu weit gegangen, wenn man aus dem tragischen Untergang alles Wehklagen und Jammern ausschließen wollte. Es kommt nur darauf an, daß sich in den Klagen Gewalt und Wucht des Schmerzes zum Ausdruck bringe. Man muß das Gefühl haben, daß der hervorbrechende Schmerz einer großen und starken Seele entstamme. Dann schwächen die Klagen den tragischen Eindruck keineswegs ab. Dies zeigen uns die Klagegesänge der Antigone bei ihrem Scheiden von Menschen und Sonne. Doch scheinen die Alten mehr an Jammern, Stöhnen und Verwünschen vertragen zu haben als wir. Endlos ertönt das Wehegeschrei des Xerxes in des Äschylos Persern, und wenn wir Philoktet, wie ihn der Schmerz seiner Wunde anfällt, und weiter wie er sich seines Bogens heimtückisch beraubt sieht, und dann wie ihn Odysseus und Neoptolemos allein auf dem öden Eiland zurücklassen wollen, in immer neuen Ergüssen ächzen, jammern, fluchen hören, so empfinden wir dies beinahe als ein Zuviel. So wiederholen sich auch in den Schutzflehenden des Euripides die Wehklagen des Chors, des Adrastos und der Mutter des Theseus über die Nichtbestattung der vor Thebe gefallenen Helden in für uns fast ermüdender Weise. Übrigens läßt schon der in hohem Grade lyrische Charakter der antiken Tragödie ein ausgedehnteres Maß von Klagen zu, als dies in der modernen Tragödie möglich wäre.

5. Das Tragische der Willensstärke und der Willensschwäche

Eine wichtige Frage habe ich mir bis zum Schluß dieses Abschnittes aufgespart. Bei der Größe der tragischen Person denkt man häufig fast ausschließlich an Eigenschaften des Willens. Man hält es für ausgemacht, daß die Wirkung des Tragischen an einen starken, ehernen Willen geknüpft sei, daß willensschwache, weiche, zaghafte, scheue oder gar feige Naturen in Gegensatz zu allem Tragischen stehen. Diese Überschätzung des Wollens für das Tragische findet sich beispielsweise bei Schiller. Als wesentliches Erfordernis des Tragischen gilt ihm ein *solcher Grad moralischer Kraft*, der die Unabhängigkeit des Vernunftwesens in uns von dem tief und heftig leidenden Sinnenwesen bekundet. Wenn das erste Gesetz der tragischen Kunst Darstellung der leidenden Natur ist, so ist das zweite Darstellung des *moralischen Widerstandes gegen das Leiden*.[1] Aber auch dort, wo das Tragische in eine *Überhebung* des Individuums gegen die sittliche Weltordnung, gegen das Absolute gesetzt wird,[2] findet eine Überschätzung der Willensseite am Menschen statt. Wenn beispielsweise Carriere oder Zeising die Entfesselung der Selbstsucht, die Erhabenheit des Egoismus als den Kern des Tragischen auffassen, so ist hiermit ein starkes, von den übrigen Seelentätigkeiten nicht zurückgedrängtes, sondern entscheidend und herrschend hervortretendes Wollen als Voraussetzung des Tragischen angenommen. In neuester Zeit vertritt Richard Dehmel, im Anschluß an Vorstellungen Nietzsches, die Ansicht, daß Tragik nur auf dem Boden des „Willens zur Macht" möglich sei. Wenn idealisch ringende Kraftgestalten die Unvernunft ihres Willens zur Macht erleben, entstehe der Eindruck des Tragischen.[3]

[1] Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 282 f., 285 (Über das Pathetische). Unter dem Einflusse Schillers bekennt sich auch Robert Petsch zu der Ansicht, daß schwache Menschen wohl unser Bedauern, aber nicht unser tragisches Mitleid erregen können, daß das Tragische eines Charakters in der Stärke seines Willens liegt (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen; München 1905; S. 249, 279 f.).

[2] Von dieser Überhebungstheorie des Tragischen wird im sechsten Abschnitt die Rede sein.

[3] Richard Dehmel, Tragik und Drama (im 9. Band seiner Gesammelten Werke, 1909; S. 24 ff.). Seine Darlegungen haben freilich nur den Wert eines Glaubensbekenntnisses; eine Untersuchung und Begründung gibt er nicht. Auch für Ermatinger (Das dichterische Kunstwerk, S. 226, 362) ist die willensstarke Persönlichkeit die selbstverständliche Voraussetzung des Tragischen.

Es läßt sich kein Grund ersehen, warum die Größe der tragischen Person auf die außergewöhnlich kräftige und umfassende Entwicklung des Willens, sagen wir kurz: auf die Willensstärke eingeschränkt werden müßte. Jene vorhin (vgl. S. 63 ff.) geschilderte ausgezeichnete Beschaffenheit des Eindrucks, den die Größe des leidenden Menschen hervorbringt, tritt nicht nur dort ein, wo wir einen Riesen an Herrscherkraft, Kriegermut, Mannestrotz in Leid stürzen sehen, sondern auch dort, wo die Größe der leidenden Person bei zurücktretender Willensentwicklung nach der Richtung des Gefühles, der Phantasie, des Sinnens und Denkens hin liegt. Mag sich der leidende und untergehende Mensch durch unwiderstehliches, gewaltige Pläne durchsetzendes Wollen oder durch Reichtum und Tiefe des Gefühls, durch Flugkraft der Phantasie, durch gereifte Weisheit, kühn vordringendes Erkennen, furchtloses Zweifeln, durch ein Außerordentliches an schwernehmender Innerlichkeit auszeichnen: in jedem Falle entsteht jenes gekennzeichnete Kontrastgefühl. Wir fühlen die Zerrüttung und Vernichtung nicht nur des Helden der Tat, sondern auch des beschaulichen Weisen oder des handlungsscheuen Gefühlsschwelgers, vorausgesetzt, daß es sich um überragende Menschen handelt, als eine ganz besondere Härte, als ein Unrecht, das der Größe widerfährt; es richtet sich in allen diesen Fällen das Leid in seiner ganzen Furchtbarkeit steil vor unseren Augen auf. Hamlet ist nichts weniger als ein Willensheld; und doch werden wir uns schwerlich dem Tadel anschließen, den ältere Erklärer darum erhoben haben, weil Shakespeare einen passiven Helden in den Mittelpunkt der Tragödie gestellt habe;[1] sondern wir empfinden die Zerrüttung der Größe dieses willenskranken Genies als im höchsten Grade tragisch. Die Worte Ophelias: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört!" gelten uns als Ausdruck der tragischen Wirkung, die Hamlet hervorbringt.

Und nicht etwa vereinzelt nur bietet uns die Dichtung tragische Gestalten, deren Größe nicht im Willen, sondern nach anderen Seiten hin liegt. Shakespeare gibt uns weitere Beispiele in den Königen Richard dem Zweiten und Heinrich dem Sechsten. Bei Goethe müßte man nicht nur Weislingen und Clavigo, sondern auch Werther und Tasso für untragisch halten, wenn man nur Willenshelden in das Reich des Tragischen einlassen wollte. Byron gehört besonders durch seinen Sardanapal hierher. Hier tritt uns ein Tragisches der ausgesprochenen Willens-

[1] Vgl. Max Wolff, Shakespeare. Der Dichter und sein Werk; München 1908; Bd. 2, S. 99.

losigkeit entgegen. Sardanapal wird als ein weichlicher König charakterisiert, der ein rein genießendes, tatenloses, träges Leben führt. Und doch entbehrt er nicht der Größe. Denn seine Tatenlosigkeit und Trägheit stammt aus einem sanften, menschlichen Herzen, das niemand ein Weh zufügen, kein Blut vergießen, keine Kriege führen und den Völkern ein friedliches, glückliches Leben schenken möchte. Noch stärker bringt Gontscharows Roman Oblomow diese Art des Tragischen zur Geltung. Oblomow, eine treue, offene, kristallhelle Seele, geht an dem Zustand tatenscheuer Halbträumerei, in den er immer tiefer versinkt, an der Müdigkeit und Schläfrigkeit seiner Lebensgeister zugrunde. Des Esseintes in Huysmans Roman A rebours, Adolphe in dem gleichnamigen Roman Benjamin Constants sind weitere, ganz besonders eigenartige Beispiele. Besonders reich an hierher gehörigen Menschen ist Grillparzer. Das Gestalten dieses Dichters war zum großen Teile von dem Typus der einseitigen, dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit beherrscht. Seine Sappho wird durch das hochgesteigerte Verweilen in dem Idealreiche der Kunst für das Beherrschen des Lebens und seiner Lagen untauglich. Kaiser Rudolf im Bruderzwist wieder leidet an einem Übermaß grübelnden Denkens und stiller, weicher Innerlichkeit und wird dadurch gegenüber den Aufgaben der harten Wirklichkeit hilflos. Ähnlich ist es in seiner Novelle vom armen Spielmann. Dieser verliert durch seine dumpfe, wesenlose Träumerei die Fähigkeit, Menschen und Verhältnisse zu beherrschen. Auch Libussa gehört hierher. Sie lebt so sehr in ahnender, leiser, begierdeloser Einheit mit den geheimen Mächten der Natur, daß sie durch die Kulturarbeit mit ihrer rationellen, kämpfenden, die selbstsüchtigen Triebe erregenden Art in ihrem Innersten getroffen und getötet wird. Ebenso kann an Fedriko in seinem Jugenddrama „Blanka von Kastilien" erinnert werden. In ihm ist ein solches Übermaß unklarer, gärender, tobender Gefühle vorhanden, daß Verstand und Wille verhindert werden, sich fest und dauernd auf bestimmte Ziele zu richten. Selbst Bancbanus im Treuen Diener fällt insofern unter diesen Gesichtspunkt, als in der engen, pedantischen, unklugen Art der Pflichterfüllung eine bei aller sonstigen Willensstärke doch vorhandene und für den tragischen Verlauf geradezu ausschlaggebende Kraftlosigkeit zum Ausdrucke kommt.[1] Sodann gehören verschiedene Gestalten aus Jean Paul hierher, so besonders seine von Gefühls-

[1] Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben" (Zwischen Dichtung und Philosophie, S. 162 ff.).

unendlichkeiten erzitternden Jenseitsmenschen, wie Amandus in der Unsichtbaren Loge, Emanuel im Hesperus, Liane im Titan. Unter den Dramatikern der Gegenwart ist keiner so stark an dem Tragischen der Willenlosigkeit beteiligt wie Gerhart Hauptmann. Gerade mehrere seiner tiefsten und erschütterndsten Gestalten gehören hierher: so der Fuhrmann Henschel, Rose Bernd, der arme Heinrich.[1] Aus der neueren Literatur nenne ich, um die weite Verbreitung dieses Typus zu zeigen, noch als weitere Beispiele Kellers Grünen Heinrich, den König Eduard in Wildenbruchs Harold, den Doktor Faustino in dem Roman des Don Juan Valera „Die Illusionen des Doktor Faustino", Claudio in Hofmannsthals Dichtung „Der Tor und der Tod".

Demgemäß dürfen wir dem Tragischen, das auf der Größe willensgewaltiger Naturen beruht, ein Tragisches gegenüberstellen, das sich an Personen entfaltet, deren Größe, bei wenig entwickeltem Willen, nach anderen Seiten hin liegt. Faßt man Gefühl, Phantasie, Sinnen und Denken im Gegensatze zum Willen als der nach außen gerichteten Betätigung der Seele unter dem Namen der Innerlichkeit zusammen, so kann man die beiden Arten des Tragischen als das Tragische des Willens und das der einseitigen Innerlichkeit bezeichnen.[2]

Mit dem allen ist freilich noch nicht entschieden, ob das Tragische der Innerlichkeit für das Drama brauchbar sei. Es gibt in der Poetik kaum einen so wenig bestrittenen Satz wie den, daß im Drama alles auf Handlung ankomme, ja daß ein Drama mit spärlicher Handlung nahezu ein Widerspruch in sich selbst sei. Schon Aristoteles hat die Handlung als das wichtigste Stück der Tragödie bezeichnet,[3] und für Lessing, den

[1] In einer geistreichen und tiefdringenden Betrachtung über Hauptmann (Neue Wege zum Drama; Berlin 1911; S. 40—68) setzt Julius Bab geradezu den Kernpunkt seines dichterischen Schaffens in diejenigen Gestalten, in denen er seinen Glauben, daß menschliches Wollen ein nichtiger Wahn ist, zum Ausdruck gebracht hat. Das wahrhaft Große dieses Dichters liege in seinen „Tragödien der Unkraft". Ich finde, daß mit einer solchen Behauptung ein richtiger und erleuchtender Gesichtspunkt übertrieben wird. Vollends wenn Bab behauptet, daß Hauptmann mit diesem Typus des Tragischen der Passivität und der Unkraft — nach geringen Ansätzen bei Grillparzer und Ibsen — „etwas absolut Neues" geschaffen habe, so spricht, wie die im Texte angeführten Beispiele zeigen, ein Überblick über die tragischen Gestalten früherer Zeiten eine wesentlich andere Sprache.

[2] Schon in meinem Buch „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888; Neudruck 1909) habe ich diese beiden Arten des Tragischen unterschieden. Nur habe ich dort die weniger passenden Namen: Tragisches der Kraft und der Unkraft gebraucht (S. 95 ff.).

[3] Aristoteles im 6. Kapitel der Poetik. Und im 14. Kapitel erklärt Aristoteles

gläubigen Schüler des Aristoteles, versteht es sich in der Hamburgischen Dramaturgie von selbst, daß die Tragödie auf Handlung abziele. In der neueren Zeit hat kaum jemand so stark den unzertrennlichen Zusammenhang des Dramatischen mit der Handlung hervorgehoben wie Vischer. Nach seiner Überzeugung hat das Drama die Aufgabe, das Handeln in der entschiedensten Bedeutung des Wortes, d. h. als festes, sich vom Gegebenen losreißendes, radikal in die Verhältnisse eingreifendes Handeln darzustellen. Zum dramatischen Stil gehört daher Spannen, Vorwärtsdrängen. „Was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch." Charakterzeichnungen bei vernachlässigter Handlung, Seelengemälde wie Iphigenie und Tasso, selbst Werke wie Faust, in denen sich der Hauptnachdruck auf die innerlichen Kämpfe legt, will er nicht als eigentliche Dramen gelten lassen.[1] Aber auch wenn wir uns bei Hettner,[2] Freytag,[3] Baumgart,[4] Rudolf Lehmann,[5] Eduard von Hartmann[6] erkundigen, überall hören wir, daß es zum Wesen des Dramas gehöre, sich auf entscheidende, durchschlagende Handlungen zuzuspitzen. Ebenso sagt Hebbel: nur Handeln, nicht aber Denken und Fühlen gehöre ins Drama; Gedanken und Gefühle seien nur insoweit im Drama zuzulassen, „als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden".[7]

Wollte ich diese Ansicht von dem Zwecke des Dramas im Zusammenhange prüfen, so würde daraus eine Abschweifung, die den Gang meiner Betrachtungen allzusehr störte, entstehen. Ich will hier nur meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß das verhältnismäßig handlungslose *Seelendrama* ein Typus ist, der dem *Handlungsdrama* ebenbürtig zur Seite steht. Zu *jedem* Drama gehört eine durch Spannung,

es für untragisch, wenn jemand eine Tat zu vollbringen im Begriffe steht, aber nicht dazu kommt, sie zu tun.

[1] Vischer, Ästhetik, §§ 898 f., 901 f., 911.

[2] Hermann Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts; Braunschweig 1864; Bd. 4, S. 546.

[3] Gustav Freytag, Die Technik des Dramas; 6. Aufl., Leipzig 1890; S. 18 ff., 61 ff., 237.

[4] Hermann Baumgart, Handbuch der Poetik; Stuttgart 1887; S. 330, 341 ff.

[5] Rudolf Lehmann, Deutsche Poetik; München 1908; S. 165 ff. Auch auf Viehoff (Die Poetik; Trier 1888; S. 494 ff.) und Avonianus (Dramatische Handwerkslehre; Leipzig 1895; S. 10 ff., 54, 282 ff.) kann hingewiesen werden.

[6] Eduard von Hartmann, Gesammelte Studien und Aufsätze; Berlin 1876; S. 262 ff. Er setzt der „Handlung" die bloße „Reihe psychischer Zustandsbilder" entgegen. Damit ist von vornherein das Drama der Innerlichkeit in schiefe, schädigende Beleuchtung gerückt.

[7] Hebbel, Vorwort zur Maria Magdalene (Werke; Hamburg 1891; Bd. 10, S. 53).

Widerstreit und Kampf hindurchgehende Entwicklung, mag es sich dabei um ernste oder scherzhafte, weltbedeutende oder törichte Kämpfe handeln. Von der Forderung einer Entwicklung, die widereinander laufende Richtungen in sich enthält, kann für das Drama nicht abgegangen werden. Dagegen stehen hinsichtlich der Frage, wie Innenmensch und Außenwelt an dieser Entwicklung beteiligt sind, zwei Wege offen. In dem einen Falle verlaufen die Spannungen und Kämpfe derart überwiegend im Innern der Personen, daß die Umwelt mit ihren Ursachenketten dabei nur in geringem Grade in Bewegung gesetzt erscheint. Das Übergewicht ruht auf den inneren Vorgängen, auf den seelischen Bewegungen. Anstöße oder Eingriffe fördernder oder feindlicher Art von seiten der Kräfte der Umwelt finden nur in geringem Maße, vielleicht so gut wie gar nicht statt; und ebenso fehlt es von seiten der seelischen Vorgänge an Anstößen und Eingriffen, durch welche die Umwelt bewegt und aufgerührt würde. Der zweite Fall liegt dort vor, wo die seelischen Vorgänge mit den Ursachenketten der Umwelt in umfassender Weise verflochten sind. Die Menschen, Verhältnisse und Dinge der Umwelt treten zu der seelischen Entwicklung in feindliche oder freundliche Tätigkeit, greifen von sich aus vielfältig und machtvoll in das Innenleben ein und werden umgekehrt auch von hier aus gereizt, bedrängt, herangezogen, verwertet, kurz zu Bündnis oder Gegnerschaft aufgerufen. In jenem Falle liegt das Seelendrama, hier das Handlungsdrama vor. Und um so stärker tritt der Typus des Handlungsdramas hervor, je größere Massen von Menschen und je gewaltigere Kräfte der Umwelt in die Innenvorgänge, die im Mittelpunkte des Dramas stehen, verflochten sind. Shakespeare und Schiller, Kleist und Grabbe können dafür als Beispiele dienen.

Diese prinzipielle Begründung ist von dem Standpunkte aus gegeben, daß die Gattung des Dramas nicht ohne weiteres mit dem Bühnendrama zusammenfällt. Das Drama ist, wie ich freilich hier nicht ausführen kann, zunächst Phantasiedrama. Schon in der Phantasie des Lesers vermag das Drama seine vollbefriedigende künstlerische Verwirklichung zu finden. Fragt man, wo sich das Drama als reines Dichtungskunstwerk verwirkliche, so kann nur geantwortet werden: in der Phantasie des Lesers. Die Bühnenaufführung des Dramas bedeutet die Verbindung des Dramas als Dichtungskunstwerkes mit einer anderen Kunst: mit der Kunst der schauspielerischen Darstellung. Durch diese Verbindung entstehen — dies möchte ich um keinen Preis in seiner Bedeutung verkannt sehen — ganz besonders hohe und eigenartige künst-

lerische Werte. Und so sind denn die meisten Dramen auf diesen weiteren Schritt: die Verbindung der Dichtkunst mit der Schauspielkunst, von vornherein angelegt. Aber zu der Natur des Dramas als einer Dichtungsgattung gehört diese Verbindung nicht wesentlich. Es gibt auch Dramen, die nicht für die Bühne geschrieben wurden und doch Dramen in vollem Sinne des Wortes sind. Auch wird durch die Bühnendarstellung, selbst wenn sie als vollkommen vorausgesetzt wird, manches Drama notwendig geradezu geschädigt. Dies gilt von dem zweiten Teil des Goethischen Faust. Selbst wenn er mit vollendetem künstlerischen Verständnis auf die Bühne gebracht wird, so wird dies doch immer mehr oder weniger eine Mißhandlung dieser Dichtung bedeuten. Ja sogar den ersten Teil zu vollbefriedigender Bühnenwirklichkeit zu bringen, halte ich für nahezu unmöglich.

Das Seelendrama ist nicht etwa erst eine Erfindung überfeiner, handlungsscheuer moderner Dichter. Aus dem Altertum muß Ödipus auf Kolonos als Seelendrama gelten. Goethe gehört nicht nur durch Iphigenie, Tasso, Natürliche Tochter hierher, sondern auch durch die erste Hälfte des ersten Teiles von Faust, durch die Tragödie des Denkers und Zweiflers bis zu seiner Fahrt in die Welt. Seelendramen hat uns dann Byron in Kain und Manfred gegeben. Unter den modernen Dichtern von Seelendramen ragen Ibsen und Björnson hervor. Man denke bei Ibsen an Rosmersholm, an die Frau vom Meere, an Klein Eyolf, an Wenn wir Toten erwachen, bei Björnson an Leonarda, an den ersten Teil von „Über unsere Kraft", an Laboremus und an Paul Lange und Tora Parsberg. Von den deutschen Dramen der Gegenwart gehören solche Stücke wie der Tor und der Tod, Tizians Tod und die Frau im Fenster von Hofmannsthal, ebenso die völlig anders gearteten beiden Dramen Siegfried Lipiners „Adam" und „Hippolytos" hierher.

Wer das Drama nur in der Form des Handlungsdramas zugesteht, wird geneigt sein, gegen meine Ansicht, daß es auch eine Tragik der willensschwachen Innerlichkeit gebe, wenigstens soweit es das Drama betrifft, Einsprache zu erheben. Sieht man dagegen in der „Handlung" kein notwendiges Erfordernis für jedes Drama, läßt man also das Seelendrama als ebenbürtig gelten, so wird sich auch vom Standpunkte des Dramatischen aus keine Einwendung gegen das Tragische der Innerlichkeit geltend machen lassen.

Die Einteilung des Tragischen unter dem Gesichtspunkt der Willenstatkraft legt eine vorläufige Bemerkung über das Verhältnis der tra-

gischen Person zur Freiheit nahe. Die Begriffe „Freiheit" und „Notwendigkeit" spielen in den Erörterungen über das Tragische eine weit größere Rolle, als ihnen der Sache nach zukommt. Man glaubt, durch sie in das tiefste Wesen des Tragischen einzudringen.[1] Wir werden weiterhin genau darauf zu achten haben, wo uns der Gang unserer Untersuchung auf diese Begriffe hinführt, und in welchem Sinne dies geschieht.

Was die Freiheit betrifft, so versteht es sich von selbst, daß der tragische Held als „frei" in dem Sinne von verantwortungsfähig dargestellt sein muß. Dies ist aber nichts Kennzeichnendes für die Tragik. Auch der als anmutig oder als komisch geschilderte Mensch ist, wenn er nicht etwa als berauscht oder wahnsinnig oder als gänzlich vertiert dargestellt wird, frei in diesem Sinne. Nimmt man dagegen Freiheit in einer engeren Bedeutung, versteht man unter ihr die Fähigkeit des sich aus sich selbst Bestimmens, den Drang zur Selbsttätigkeit, faßt man sie also im Sinne der Spontaneität Kants und Fichtes, so ist sie kein unentbehrliches Erfordernis des tragischen Menschen. Denn wie wir wissen, kann auch der willensschwache Mensch tragisch wirken. Wer sich von den Dingen nur treiben läßt, wer dem Leben gegenüber keine selbständige Gestaltungskraft zeigt, ist tragischem Leiden und Untergehen sogar besonders ausgesetzt. Wilhelm Meister fehlt es vor lauter Eindrucksfähigkeit an Freiheit der Selbstbestimmung; und doch ist dies kein Hindernis für das Geraten in tragische Kämpfe. Oder man denke gar an solche Gestalten wie Oblomow oder an Fedja in Tolstois Lebendem Leichnam. Überhaupt ist der durch Triebe und Affekte blind vorwärts gedrängte Mensch, der Sklave seiner Lüste und Begierden, willensschwach und unfrei; und doch liegt hier ein hervorragend günstiger Boden für das Entstehen des Tragischen vor. Nur das Tragische des starken Wollens ist ein Boden für Entfaltung der Freiheit. In je höherem Grade der tragische Held den Anlauf zum Wollen und die Durchführung des Wollens aus sich selber holt, je selbstschöpferischer er im Fassen und Ausführen von Entschlüssen ist, desto freier steht er der Welt gegenüber. So ist also mit dem Tragischen der willensstarken Art der Eindruck der Freiheit — und zwar in sehr verschiedenen Graden — verknüpft. Mehr läßt sich an unserer Stelle noch nicht sagen.

[1] Noch neuerdings versuchte Albert Görland, vom Standpunkte der Marburger Schule aus, das Wesen des Tragischen aus dem Gegensatze der Willensfreiheit und der Notwendigkeit des Schicksals apriorisch zu konstruieren (Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen 1913).

Sechster Abschnitt

Der schicksalsmäßige Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen

1. Das Schicksalsmäßige als wesentliches Erfordernis des Tragischen

Jetzt gilt es, den Gefühlstypus, den die vorausgegangenen Erwägungen gewonnen haben, in einer gewissen Richtung verschärfend weiterzubilden und ihm so erst jene Bedeutsamkeit zu geben, die das Tragische auszeichnet. Ich fasse jetzt nämlich das den großen Menschen treffende und stürzende Leid *in seinem Verhältnis zu dem menschheitlichen Geschehen* ins Auge. Dabei ergeben sich zwei Möglichkeiten und dementsprechend zwei Gefühlstypen, von denen der eine auf unserem Wege liegt, der immer tiefer ins Tragische führen soll, der andere dagegen eine abseits bleibende Gestaltung darstellt.

Stellen wir uns zuerst vor: der Dichter schildere es nur als einen wunderlichen Zufall, daß über eine große Person ein großes Leid hereinbricht. Der Dichter stelle das Hineingeraten gerade dieser Person in gerade dieses Unheil als eine bloße Laune im Lauf der Dinge dar, als einen lediglich einzelnen, abgerissenen, rein für sich geltenden Fall, der keine Folgen für die Beurteilung von Leben und Welt in sich schließt. In Gegensatz hierzu wollen wir uns sodann denselben leidvollen Verlauf in anderer Darstellung vorstellen. Ich nehme an: es entstehe uns durch die Darstellung der Eindruck, daß das Hereinbrechen von Leid und Untergang gerade über den großen, außerordentlichen Menschen *für das menschheitliche Geschehen charakteristisch sei*. Wir erhalten — so nehme ich in dem zweiten Falle an — das Gefühl: es sei eine wesentliche Seite am Dasein, es gehöre zum Sinne des Lebens, daß menschliche Größe zu Fall und Sturz führe, daß gerade das Ungewöhnliche die Endlichkeit scharf und peinvoll zu spüren bekomme, daß das Hochragende seine Kehrseite an Unseligkeit, Niedrigkeit, Frevel habe. In diesem zweiten Falle erhält unser Gefühlstypus den Charakterzug des Menschheitlich-Bedeutungsvollen; es fällt durch ihn auf menschliches Dasein und menschliches Schicksal ein vielsagendes Licht. Ich kann kurz sagen: unser Gefühlstypus schließt in dem zweiten Falle das Merkmal des Schicksalsmäßigen in sich. Im ersten Falle da-

gegen ist der Gefühlstypus mit dem Merkmal des Menschheitlich-Vereinzelten, des auf sich eingeschränkten Sonderfalles behaftet.

Halten wir beide Möglichkeiten einander gegenüber, so kann keine Frage sein, daß der zweite, schicksalsmäßig vertiefte Gefühlstypus einen weit reicheren, volleren menschlichen Wert darstellt als jene vereinzelnde, individuell zuspitzende Behandlung von Leid und Verderben. Der auf dem ersten Wege erzeugte Eindruck ist ungleich flacher und magerer.

Es kann nicht zweifelhaft sein, welcher von beiden Gefühlsweisen der Vorzugsname des Tragischen zu geben ist. Mit dem Ausdruck „tragisch" verbinden wir den Gedanken von etwas Gehaltvollem, Schwerwiegendem, Bedeutungstiefem. Handelt es sich daher darum, ob die vereinzelnde, aus dem menschlichen Zusammenhange herausreißende oder die menschheitlich-bedeutungsvolle Behandlung des leidvoll verstrickten großen Menschen den Namen des Tragischen verdiene, so kann dieser Vorzug nur dem zweiten Falle zuteil werden. Und so gehören denn auch alle die großen Dichtungen, die anerkanntermaßen als tragisch gelten, dem schicksalsmäßig vertieften Gefühlstypus an. Was Aschylos und Sophokles, Shakespeare, Goethe und Schiller uns an Meisterwerken des Tragischen gegeben haben, trägt durchweg jenes Gepräge des Menschheitlich-Bedeutungsvollen an sich. Auch wäre es unrichtig, zu sagen, daß man beide Gestaltungsweisen, die schicksalsmäßige und die vereinzelnde, zum Tragischen rechnen solle. Denn es würde das Tragische dann um seinen hochbedeutungsvollen und zugleich um seinen entschiedenen Charakter gebracht werden; und zudem müßte man einen neuen Ausdruck für die sich als besonders wertvoll und charakteristisch heraushebende zweite Gestaltungsweise ersinnen, die Leid und Untergang unter schicksalsmäßige Beleuchtung rückt.

So ist denn das Schicksalsmäßige oder Menschheitlich-Bedeutungsvolle als wesentliches Erfordernis des Tragischen zu betrachten. Der tragische Held, sagt Vischer, wird „ein Zeichen, aufgesteckt, daß man das Menschenschicksal daran sehe, ein Typus, ein Symbol dessen, wie es ums Geschlecht steht".[1] Das Tragische ist zunächst immer ein Einzelfall; aber das Einzelne weitet sich aus und spricht kräftig und weihevoll die Sprache des Menschheitsschicksals. Der tra-

[1] Vischer, Ästhetik, § 124. — In seiner Weise betont auch Baumgart (Handbuch der Poetik, S. 458 ff. und sonst) das Schicksalsmäßige des Tragischen. — In seinem Schillerwerke behandelt Eugen Kühnemann das Tragische in Schillers Dramen durchweg unter dem Leitgedanken der Lebenstragik, der Tragik des Menschenloses (Schiller; München 1905).

gisch Leidende ist mit der Gattung „Mensch" besonders eng und tief verwachsen, in die Entwicklung des Menschlichen vielseitig und mit weithin reichender Verknüpfung hineingestellt, er kündet uns nachdrücklich, was es heiße Mensch sein. Mag uns der tragische Fall auch in einen noch so abgelegenen Winkel der Erde führen: auch das Entlegene, Sonderbare, Kleine stellt sich mehr oder minder als ein Auszug aus weithinwirkenden Kräften und Gesetzen der menschheitlichen Entwicklung dar.[1]

Ein Blick auf mein „System der Ästhetik" sei hier gestattet. Dort lege ich dar, daß zu den allgemeinen ästhetischen Normen auch die an den ästhetischen Gehalt zu stellende Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen gehört.[2] Mag es sich um das Schöne oder Charakteristische, um das Anmutige oder Erhabene, um das Komische oder den Humor handeln: überall muß der Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen entsprochen werden. Daher versteht es sich von den Grundlagen aus, die in meinem „System der Ästhetik" gelegt sind, ganz von selbst, daß auch das Tragische einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt haben müsse. Hinsichtlich des Tragischen besteht nun aber die Eigentümlichkeit, daß die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in ganz besonderem Grade gilt, daß diese Norm hier eine Vertiefung und Ausweitung erfährt.[3] Die allgemeine ästhetische Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen erhält im Tragischen eine Steigerung zum Menschheitlich- oder Schicksalsmäßig-Bedeutungsvollen. In den voranstehenden Betrachtungen habe ich dieses Erfordernis für die Vollendung des Begriffs vom Tragischen ohne Anknüpfung an die Grundlagen des „Systems der Ästhetik", rein nur auf Grund des unmittelbaren Erlebens, zu erweisen versucht.

Ich blicke zurück und fasse zusammen. Wir gingen aus von Trauer, von schmerzlicher Teilnahme am Leide. Dazu trat dann verschärfend die

[1] Georgy wirft mir vor, daß ich mir untreu werde, wenn ich von psychologischer Grundlage aus zur Forderung des schicksalsmäßigen Charakters des Tragischen komme (Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, S. 86 ff.). Dies wäre aber nur dann ein Widerspruch, wenn ich die aus allem Weltzusammenhang losgerissene, individualistisch in sich eingekerkerte Seele zur Grundlage machte. Und in der Tat, Georgy setzt beständig voraus, daß ich eine so törichte Meinung zugrunde lege. Da hat er es freilich leicht, mich zu widerlegen. Da nun aber weder meine noch irgendeines anderen auf psychologischer Grundlage verfahrenden Ästhetikers Theorie vom Tragischen auf dem Boden einer so törichten Annahme ruht, so ist es auch kein Widerspruch, wenn eine solche Ästhetik in der Seele die überindividuellen Zusammenhangsgefühle, die großen und weiten Menschheits- und Weltstimmungen aufsucht und für ihre Zwecke verwertet.

[2] System der Ästhetik, Bd. 1, S. 458 ff.

[3] System der Ästhetik, Bd. 2, S. 304 f.

Gewißheit von der untergangbereitenden Größe des Leides. Weiter verband sich damit der gefühlsmäßige Eindruck, daß die in Leid und Untergang stürzende Person das menschliche Mittelmaß überrage, also „Größe" habe. Und hiermit war dann wieder jenes im vorigen Abschnitt beschriebene grundlegende Kontrastgefühl gegeben. Hierdurch war ein entschieden pessimistischer Zug in den sich vor uns aufbauenden Gefühlstypus hineingekommen. Jetzt nun hat dieser Typus eine Ausweitung und Vertiefung erfahren. Das heißt: der Inhalt des Einzelfalles wird gefühlsmäßig auf das Menschheitliche, auf Natur, Leben, Entwicklung, Schicksal der Menschheit bezogen.

2. Die pessimistische Weltstimmung im Tragischen

Ich tue einen weiteren Schritt, indem ich darauf achte, daß durch diese Wendung des Gefühlstypus ins Schicksalsmäßige der pessimistische Zug im Tragischen mit voller Schärfe hervortritt. Die Welt scheint darauf angelegt zu sein, daß die Größe des Menschen nur zu leicht zu Jammer und Sturz führe. Wird das verderbende Leid des großen Menschen nicht als besonderer Zufall, nicht als bedeutungsleere Ausnahme, nicht als bloßes „Pech" angesehen, sondern ihm jene schicksalsmäßige Ausweitung gegeben, so ist damit gesagt, daß die menschliche Größe gemäß der Eigentümlichkeit der im menschlichen Leben wirkenden Kräfte etwas Anlockendes, Heranziehendes, Verursachendes für Unheil und Untergang besitze. Die nächtlichen, abgrundtiefen Mächte — so fühlen wir angesichts des schicksalsmäßig vertieften Tragischen — scheinen es ganz besonders auf das Emporragende, gewaltig und stolz Einherschreitende abgesehen zu haben.

So wird durch die Forderung des Schicksalsmäßigen die Größe des Menschen in ein ursachliches Verhältnis zu Leid und Untergang gebracht. Nicht in dem uneingeschränkten Sinne freilich, als ob die Größe regelmäßig in Unheil und Verderben verstricke. Sondern nur die starke Neigung, daß sich an die Größe jene Ursachlichkeit knüpfe, soll als zum Wesen des Tragischen gehörig erscheinen. Die Größe trägt die drohende, dringende Gefahr in sich, in Unseligkeit und Untergang zu stürzen.

So fällt natürlich auch auf die gesamte Welt eine pessimistische Beleuchtung. Aus der pessimistischen Lebensstimmung wird eine pessimistische Weltstimmung. Angesichts des tragischen Kunstwerkes sagen wir uns: was ist das für eine dunkle, rätselvolle, furchtbare Welt, in

der gerade das Ungewöhnliche, Erlesene, kraftvoll Entwickelte, Hochstrebende, von der Durchschnittsmenge sich eigenkräftig Abhebende der Gefahr des Jammers und Zusammenbruches ausgesetzt ist! Was ist das für eine erschreckende Welt, in der von allen Seiten unbarmherzige Mächte lauern, den Hochdahinwandelnden herabzureißen, den siegreich Strebenden in Schmach zu führen, den Seltenen ins Gemeine zu verwickeln, den Gesteigerten, Verfeinerten, Vertieften in Zerrüttung und Zersetzung zu werfen! Das menschliche Leben erscheint als zu voll von Trivialität und Niedrigkeit, von Nichtigkeit und Widersinn, von Dummheit und Bosheit, als daß auf seinem Boden und mit seinen Mitteln Außerordentliches gedeihen könnte. Gefühl, Phantasie und Wille insbesondere erscheinen als derart mit den im menschlichen Leben wuchernden Giften verquickt, daß gerade ihre ungewöhnliche Entfaltung in Verderbnis und Entartung zu geraten droht. So geht von dem tragischen Einzelfall ein vielsagendes düsteres Licht aus, das sich über den Weltgang breitet. Der tragische Einzelfall macht uns, wenn ich mich stark ausdrücken darf, hellsehend; er läßt uns ahnend hineinblicken in das tiefe und schwere Weltleid. In diesem Sinne nennt Schopenhauer das Trauerspiel den „wahren Gegensatz aller Philisterei".[1]

So wird uns durch den schicksalsmäßig vertieften tragischen Eindruck diejenige Weltdeutung nahe gelegt, die ich schon an früherer Stelle, gelegentlich des Kontrastgefühls (S. 64 ff.), herangezogen habe. Die Welt erscheint als ein Widerstreit heilvoller und unheilvoller, zweckvoller und zweckwidriger, positiver und negativer Mächte, als ein Kampf von Vernunft und Widervernunft, von *Rationalem* und *Irrationalem*. Und gerade das Große und Außerordentliche, so zeigt uns das Tragische, reizt und entzündet die Macht des Irrationalen derart, daß es hierdurch in Zerrüttung und Verderben gestürzt wird. Sonach erscheint im Tragischen das Irrationale als siegreich. Das Irrationale reißt das Rationale in Untergang.

Hiermit ist (dies muß ausdrücklich bemerkt werden) dem Satze nicht widersprochen, daß es keine offizielle tragische Metaphysik gebe, sondern daß das Tragische auf dem Boden verschiedener Weltanschauungen möglich sei (S. 28 ff.). Denn erstens handelt es sich dabei nicht um das unmittelbare tragische Erleben, sondern um eine begrifflich-philosophische Weiterführung des tragischen Erlebnisses. Und zweitens ist auch diese

[1] Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Herausgegeben von Grisebach. Bd. 3, S. 87. Reclam.

begriffliche Zuspitzung des Tragischen innerhalb des Rahmens verschiedenen Arten von Metaphysik möglich. Von einem Widerstreit des Rationalen und Irrationalen und von einer Zersetzung des Rationalen durch das Irrationale darf nicht nur auf dem Boden Schopenhauers und Nietzsches, sondern auch in der Welt Hegels die Rede sein. Und auch wer das Weltgeschehen mit den Augen Kants oder des Christentums ansieht, kann ganz wohl zugeben, daß das Große und Überragende durch das Irrationale gefährdet ist. Und damit ist die Reihe der für das Tragische möglichen Weltanschauungen keineswegs erschöpft. Nur wird natürlich von jeder Weltanschauung der metaphysische Sinn des Rationalen und Irrationalen in ihrer besonderen Weise bestimmt werden.

Wir dürfen hiernach von einer pessimistischen Grundstimmung im Tragischen sprechen. Lasse ich die begrifflich-philosophische Zuspitzung außer Betracht, so ist die genaueste und schlichteste Bezeichnung dafür die, daß im Tragischen die Größe des Menschen als *Ursache* seines Leidens und Verderbens zur Darstellung komme. Nur darf diese Ursachlichkeit nicht in dem Sinne verstanden werden, daß in *jedem* Falle, den die Erfahrung zeigt, die Größe des Menschen zur wirklichen Ursache eines tragischen Geschickes werden müsse. Gemäß dem ganzen Zusammenhang soll diese Ursachlichkeit lediglich besagen, daß das menschliche Leben so geartet sei, daß die menschliche Größe sehr leicht die Ursache von Jammer und Untergang werden könne. Die *naheliegende Möglichkeit* dieser Ursachlichkeit tritt uns im Tragischen als ein mit dem allgemeinen Charakter des Lebens in Zusammenhang stehender Grundzug entgegen.

Dieser Eindruck kann nun auf zweifache Art erzeugt werden. *Entweder* wird in dem vorliegenden Einzelfall das Leid und Verderben *wirklich* durch die Größe verursacht. Es ist dies die wirksamere Art. Durch das Große im Menschen werden die verderblichen Mächte zu ihrem vernichtenden Wirken gereizt und entflammt. Nur weil dieser Mensch über das Gewöhnliche hinausragt, entwickeln sich Gefahren, erheben sich verderbende Dämonen in des Helden Brust, stehen äußere Widersacher auf, bricht schließlich der Untergang herein. Das Verderben, das Coriolan, Fiesco, Wallenstein, Faust ergreift, rührt unmittelbar von den hochstrebenden, kühnen Seiten ihres Wesens her. *Oder* es ist so, daß durch die Darstellung der Eindruck hervorgebracht wird, *als ob* die verderbenbringenden Mächte durch die gewaltigen, überragenden Eigenschaften des Helden wachgerufen worden wären. Die wirklichen Ur-

sachen seines Leides und Falles liegen hier in zufälligen Verwicklungen, unbesonnenen Plänen, häßlichen Intrigen, unvorhergesehenen Naturereignissen. Die Art, wie für Romeo und Julia, für Manuel und Cesar oder für Grabbes Kaiser Heinrich den Sechsten das Ende herbeigeführt wird, kann dafür als Beispiel dienen. Doch aber entsteht infolge der dichterischen Darstellung der Schein, als ob die leidbringenden Mächte wirklich durch das Große und Erhabene in diesen Menschen angelockt und zu ihrem finsteren Werke getrieben worden wären. Auch durch diese zweite Art wird sonach jener allgemeinen Forderung der Ursächlichkeit Genüge geleistet.

3. Hemmungen des tragischen Eindrucks

Durch den schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen ist der Zufall in gewisser Bedeutung ausgeschaltet. Es wäre viel zu weit gegangen, wenn geschlossen würde, daß im tragischen Geschehen überhaupt kein Zufall vorkommen dürfe. An späterer Stelle werde ich über die Berechtigung, ja Notwendigkeit des Zufalls im tragischen Verlauf zu sprechen haben. Nicht einmal so viel folgt aus dem Vorigen, daß die Wendung, die Entscheidung zum Tragischen niemals durch Zufall herbeigeführt werden dürfe. Nur unter einer bestimmten Voraussetzung ist an diesen verhängnisvollen, entscheidenden Punkten des tragischen Verlaufs die Einführung eines Zufalls mit dem Eindruck des Tragischen unverträglich. Dann nämlich ist dies der Fall, wenn der Zufall sinnlos, abgeschmackt, bedeutungsleer ist. Ist an der Entwicklung des Tragischen an entscheidenden Punkten solch trivialer, läppischer Zufall beteiligt, so ist dies das Gegenteil von schicksalsmäßiger Vertiefung des Tragischen. Es gibt aber auch einen Zufall, der gemäß der Darstellung des Dichters den Eindruck macht, als ob in ihm sich eine sinnvolle Verknüpfung zu erkennen gäbe, als ob dahinter eine geheimnisvoll waltende Macht stünde. Dieser sinnvolle, im Dienst großer und bedeutsamer Zusammenhänge zu stehen scheinende Zufall verträgt sich ganz wohl mit dem schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen. Freilich gehört eine besondere Kunst der Darstellung dazu, einen Zufall in diese Beleuchtung zu rücken.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß ich von Zufall hier nicht in metaphysischem Sinne rede: der Zufall als reine Kausalitätslosigkeit bleibt völlig abseits liegen. Hier handelt es sich um Zufall nur in dem relativen Sinn, daß die Fortentwicklung einer Ursachenreihe durch ein

Glied einer gänzlich seitab verlaufenden Ursachenreihe eine Unterbrechung erfährt. Durch dieses fremde, von seitwärts hineinwirkende Glied wird eine unvorbereitete, plötzliche Abbiegung der bisherigen Kette von Ursachen und Wirkungen herbeigeführt. Der Zufall unterbricht, schneidet ab, platzt herein, er gehört nicht zur Sache, nicht zur Entwicklung.

Sehen wir uns nach Beispielen für den sinnvollen und den sinnlosen tragischen Zufall um, so kann zunächst an Romeos und Julias Tod erinnert werden. Der Zufall, durch den dieser herbeigeführt wird — das Nichtgelangen von Lorenzos Brief in Romeos Hände —, hätte sich vom Dichter leicht vermeiden lassen; und doch erscheint dieser Zufall in bedeutungsvollem Licht. Es ist, als hätte sich nun einmal die wilde, rohe, kalte Welt gegen die überseligen Wonnen dieser Liebe verschworen; als stellten die brutalen Mächte dieser Welt auch den gemeinen Zufall in ihren Dienst, um das weltentrückte Glück der Liebe nicht zustande kommen zu lassen. Ganz besonders aber machen die zahlreichen Zufälle in Hamlet den Eindruck des schwerwiegend Schicksalsvollen. Doch würde es zu weit führen, dies zu begründen.[1] Einen Zufall in gutem Sinn finde ich auch in dem durch Ottiliens Fahrlässigkeit erfolgenden Ertrinken des Kindes in Goethes Wahlverwandtschaften. Es ist, als ob sich das Schicksal dieses schrecklichen Zufalls bediente, um Ottilien, die bis dahin still, in sich einig, blumenartig weitergelebt, zu scharfem Bewußtsein zu bringen, daß sie aus ihrer Bahn geschritten sei, und daß es Frevel wäre, sich mit Eduard zu vereinigen. Auch die auf einen Zufall — einer Verwechselung — beruhende Tötung der Königin in Grillparzers Treuem Diener kann hierhergezogen werden. Es bringt sich in diesem Zufall zum Ausdruck, wie wenig die umständliche Moralität und weltunerfahrene Pflichterfüllung des Banchanus dem Getriebe furchtbarer, entfesselter Leidenschaften und ihrer unberechenbaren Folgen gewachsen sei.

Zufällig dagegen in schlechtem Sinne ist die Ermordung Leonorens durch Fiesco infolge der sich an ihre Verkleidung knüpfenden Verwechselung. Der ganze Zusammenhang des Dramas läßt diesen Zufall als eine Geringfügigkeit mit gräßlichen Folgen erscheinen. Schiller hat den

[1] Besonders nachdrücklich und tiefsinnig — wenn auch vielfach in einer Richtung, der ich nicht beistimmen kann — wird die schicksalsvolle Natur der Zufälle im Hamlet von Karl Werder (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet; Berlin 1875; S. 224 ff.) hervorgehoben. So sagt auch Max Wolff: in dem Zufall, der Hamlet wieder nach Dänemark zurückführt, offenbare sich ebenso wie in dem Zufall, der den Tod des liebenden Paares herbeiführt, eine höhere Schicksalsfügung, als menschlicher Voraussicht erkennbar ist (Shakespeare; München 1908; S. 123).

Zufall hier nicht zu adeln verstanden. Ich erinnere ferner an das Spiel der Zufälle in Voltaires Tancred, in Schillers Don Carlos, in Kleists Familie Schroffenstein. Hierher gehört auch die sorglose Motivierung im fünften Akt des Clavigo: um einen Umweg zu ersparen, führt der Diener Clavigo vor Mariens Haus; sonst käme es nicht zur Katastrophe. Auch den Zufall im dritten Akt von Grillparzers Argonauten — ein Sturm hat die Brücken weggerissen, darum muß ein Weg eingeschlagen werden, der das herbeiführt, was vermieden werden sollte: die Gefangennahme Medeas durch Jason — empfinde ich als störend. Hier überall wirkt der Zufall wie ein sinnloses Eingreifen und schwächt daher mehr oder weniger die tragische Wirkung ab.

Wenn ich den sinnvollen von dem sinnlosen Zufall dadurch unterscheide, daß sich in ihm das Walten eines Schicksals offenbart, so ist dabei als selbstverständlich vorausgesetzt, daß das hinter dem Zufall stehende Schicksal selbst einen guten Sinn habe. Bei manchen Dichtern aber ist das Schicksal, das durch die Zufälle hindurchscheint, gespensterhafter, zauberischer Art. Das Geschehen will der Dichter als von okkultistischem Spuk durchwaltet erscheinen lassen. Hierdurch wird der Zufall nicht geadelt, sondern der Zuschauer wird in die widerspruchsvolle Gefühlslage versetzt, daß sich ihm ein zufälliges Zusammentreffen als unheimlich-bedeutsam darbietet, zugleich aber sich dieser Gefühlseindruck ins Läppische und Alberne auflöst. So ist es oft bei Strindberg. Seine Trilogie „Nach Damaskus" ist von Anfang bis zu Ende von Fügungen durchzogen, die zwischen dem Eindruck des Geheimnistiefen und des Spukhaft-Albernen hin- und herschwanken.

Zufälle können auch hemmend und verhindernd in die Entwicklung des Tragischen eingreifen. Auch hier kommt es darauf an, daß der Zufall sinnvoll sei. Sonst macht die Hemmung, Umbiegung und Ablenkung der Tragik einen äußerlichen, oberflächlichen Eindruck. So ist es in Ibsens Stück „Das Fest auf Solhaug". Hier wird Margit durch reinen Zufall an der Verwirklichung ihrer frevelhaften Absicht verhindert. Sie will Bengt, ihren Mann, vergiften, um sich mit Gudmund verbinden zu können. Es geschieht durch einen Zufall, daß Bengt den Becher, der das Gift enthält, stehen läßt. Und weiter werden gleichfalls durch einen Zufall die beiden Liebenden — Gudmund und Signe — daran verhindert, den stehengebliebenen Becher zu leeren. Hierdurch wird die gewaltige Wirkung dieses Dramas, das trotzigen, gewalttätigen Geist mit bezaubernder Romantik verbindet, einigermaßen abgeschwächt.

Doch nicht bloß durch die kreuzenden Eingriffe des Zufalls wird die schicksalsmäßige Wirkung des Tragischen geschwächt; es geschieht dies auch auf eine andere, allerdings verwandte Weise. Sobald Lage und Entwicklung so gestaltet sind, daß man darin den ausklügelnden, spitz setzenden, aufregen oder foltern wollenden, kurz den auf Kosten der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit absichtsvoll verfahrenden Dichter deutlich merkt, so ist dies eine Herabminderung der menschheitlichen Bedeutung des tragischen Verlaufes. Wir haben dann nicht mehr objektive Gestaltungen des Menschenschicksals vor uns, sondern subjektive Erfindungen des Dichters. Und das Gleiche gilt rücksichtlich der Charaktere und ihrer Entwicklung: auch hier wird häufig die künstlich und peinlich führende Hand des Dichters sichtbar, und auch hierdurch wird die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen geschwächt.

Für das störende Hervortreten des mit Betonung subjektiv aussinnenden und erfindenden Dichters bietet Lessing im Philotas ein Beispiel dar. Hier quält der Dichter aus einer Lage, die nicht tragisch ist, eine tragische Verwicklung heraus. Wäre der Charakter des Philotas natürlich gehalten, so müßte in dem Augenblicke, wo er die Gefangennahme des Polytimet erfährt, eine glückliche Lösung eintreten. Auch Otto Ludwigs Tragödie „Die Rechte des Herzens" gehört hierher. Der schicksalsmäßige Eindruck fehlt zwar nicht ganz. Das Stück spricht zu uns: sehet, wie heiße, überschwenglich beglückende Liebe, die das Edle im Menschen zu retten berufen ist, durch die rohe Ungunst der Verhältnisse niedergetreten und ins Verderben gejagt wird! Aber dieser Eindruck wird durch die Häufung allzu aparter Ereignisse erheblich abgeschwächt. Noch mehr gilt dies von desselben Dichters Pfarr-Rose. Man fühlt den Eigensinn des Dichters, der den starr ausgedachten Konsequenzen zuliebe dem natürlichen Verlauf der Dinge Gewalt antut. Sehr stark tritt der Mangel des übermäßig Zugespitzten an den Dramen von Richard Voß hervor: ich nenne Alexandra, Eva, Schuldig. Die Voraussetzungen sind hier auf das Entsetzliche und Grausige hin derart raffiniert ausgesonnen, daß das Gefühl des natürlichen Ablaufs und daher auch der Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht entstehen kann. Aus der neuesten Dichtung nenne ich Georg Kaisers Koralle. Die Verwicklungen beruhen hier auf der absurden Voraussetzung, daß zwei Menschen, die zudem verwandtschaftlich nichts miteinander zu tun haben, in Aussehen, Gebärde, Stimme einander vollkommen gleichen, so daß weder Sohn, noch Tochter, noch die Richter feststellen können, wen von beiden sie vor sich haben. Über-

dies trägt zur Abschwächung des tragischen Eindrucks hier auch der Übelstand bei, daß der Dichter das Seelenleben der Hauptgestalt in grimassigen, kinomäßigen Grellheiten verlaufen läßt. In französischen Dramen ist jener Mangel besonders häufig: Sardous Ferréol und Fedora können als Beispiele für das virtuose Aussinnen quälend tragischer, auf Schrauben und Spitzen gestellter Verknüpfungen gelten. Anderswo wieder ist es das Ausgehen auf grobe Spannung, die deutlich auf „Sensation" berechnete Mache, was den Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht aufkommen läßt. Philippis Drama „Das große Licht", noch bei weitem mehr Oldens Offizielle Frau können als Beispiele dienen. Aus der Literatur der letzten Zeit tritt mir Eulenbergs Belinde vor Augen. Dieses Drama ist so voll von teils krampfartiger und überhitzter, teils läppischer Unnatur, daß das, was als tragisch wirken soll, vielmehr wie eine herausgequälte Entsetzlichkeit berührt. Aber auch ein so hochstehender Dichter wie Fritz von Unruh gehört hierher: in seinen beiden Tragödien „Ein Geschlecht" und „Platz" fühlt man überall den sich in maßlosen Greueln nicht genug tun könnenden und immer neue Unüberbietbarkeiten ersinnenden Dichter. Wie ganz anders ist es bei Shakespeare! Hier wirkt der Einzelfall wie ein gewaltiger Mahner an die Mächte, die das menschliche Leben gefährden und vernichten. Der Einzelfall weitet sich aus; ihm wohnt die Kraft des Enthüllens, des Offenbarens inne; was er kündet, spricht er zugleich im Namen des Weltlaufs aus. Oder um an einen völlig anderen Dichter zu erinnern: wie weiß nicht Hölderlin, indem er sein höchst eigenartiges individuelles Lebensschicksal austönen läßt, zugleich das schwere Schicksalslied der Menschheit miterklingen zu lassen!

Hierher gehört auch das Kapriziöse und Pointierte. Ich denke dabei an eine solche Darstellungsweise, wo der Dichter in den Vorgängen derart überraschende Wendungen, derart plötzliche Verwicklungen und Umkippungen eintreten läßt, daß wir in dem natürlichen Ablauf doch zugleich die geistreich und witzig kontrastierende Hand des Dichters merken. In solchen Fällen wirkt zweierlei zusammen: der Eindruck des natürlichen Geschehens und die Wahrnehmung der überraschend lenkenden Kunst des Dichters. Dieser zweite Faktor läßt das Tragische nicht rein und ungestört zu seiner schicksalsvollen Wirkung kommen. Manche von Bret Hartes Kalifornischen Erzählungen oder von Edgar Poes bizarren Novellen (ich erinnere etwa an William Wilson, an Berenice oder an den Untergang des Hauses Usher) können als Beispiele dienen. Anders ist es dort, wo die Vorgänge so sehr als kapriziöse, wunderliche, tolle

Erfindung vorgetragen werden, daß der Leser gar nicht daran denkt, den Maßstab der objektiven Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit heranzuziehen. Der Dichter will uns hier ausdrücklich nichts als eine seltsame, verzerrte, verrückt abenteuerliche, vielleicht absurd gespensterhafte Welt geben. Er erhebt gar nicht den Anspruch, wirklichen Verlauf menschlicher Geschicke zu schildern. So kommt etwas Ganzes und Ungebrochenes heraus. Während wir dort einerseits ins Tragische hinaufgehoben, anderseits aus dem Tragischen herausgeworfen wurden, kommt es uns hier gar nicht in den Sinn, den Maßstab des Tragischen anzulegen. Die Dichtung ist hier so umfassend und offenkundig kapriziös, daß jener gesteigert menschlich-bedeutungsvolle Charakter, den ich als das Schicksalsmäßige bezeichnete, hier überhaupt nicht eintritt. Es entstehen Dichtungen, die unheimlich, schrecklich, grausig sind, ohne sich zur Höhe des Tragischen zu erheben; Dichtungen also, die ihre ästhetische Berechtigung haben, nur daß sie, verglichen mit dem Tragischen, einem geringeren Typus angehören. Erheben sie sich aber vielleicht hier und da zu Anklängen an das Tragische, so nehmen wir dies dankbar hin. Vieles aus den Geschichten des Romantikers Hoffmann fällt unter diesen Gesichtspunkt; so die Prüfungen und Qualen des Studenten Anselmus in dem Märchen „Der goldene Topf".

Bleibt so die ausgesprochen kapriziöse, eigensinnig subjektive Phantastik außerhalb des tragischen Bereiches liegen, so soll damit keineswegs die phantasievolle, romantische Dichtung überhaupt aus dem Tragischen hinausgewiesen sein. Im Gegenteil stellt diese einen überaus günstigen Boden für die Entwicklung tiefgreifender Tragik dar. Denn gerade in seine Phantasiewelten vermag der Dichter besonders viel von den Tiefen und Geheimnissen des Lebens- und Welträtsels hineinzuarbeiten. Gerade weil er sich hier über die vielfach kleinlichen, harten, unbequemen, zweckwidrigen Verkettungen des wirklichen Geschehens in hohem Grade hinwegsetzen darf, ist hier so recht ein Boden für jene schicksalsmäßige Vertiefung des Menschlichen vorhanden, die uns als Erfordernis des Tragischen erschienen ist. Der gesteigerte phantasievolle Stil fordert geradezu dazu auf, die Charaktere und Vorgänge menschlich vielsagend und schwerwiegend zu gestalten und sie zum Ausdruck großer und wichtiger menschlicher Zusammenhänge und Entwicklungen zu machen. Man braucht nur an die verschiedenen Prometheus-, Faust- und Don Juan-Dichtungen zu denken, um dessen inne zu werden, welche Fülle erhabenster Tragik gerade aus dem Boden der Phantasiewelten

erwachsen ist. Auch die Tonkunst kann als Beleg dafür herangezogen werden. Ich erinnere an den ersten Satz von Beethovens neunter, an den ersten und vierten Satz von Brahms vierter Symphonie, an den ersten Teil der Faustsymphonie von Liszt: hier überall liegt tragische Musik mit dem Charakter des im höchsten Grade Schicksalsmäßigen vor. Man fühlt: hier ist uns musikalisch ein Sehnen, Ringen, Leiden offenbart, das aus den letzten Wesensgründen und ewigen Widersprüchen des Menschlichen hervorbricht.

4. Einseitig optimistische und einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen

Es ist merkwürdig, daß das Tragische in der Regel zu optimistisch aufgefaßt wird. Wie sehr auch im Endergebnis des tragischen Eindrucks erhebende, befreiende, versöhnende Stimmungen zur Geltung kommen mögen, so bleibt doch bestehen, daß die Grundlage der tragischen Stimmung pessimistischer und irrationalistischer Art ist. Die Welt tritt uns im Tragischen nach ihrer rätselhaft furchtbaren Seite entgegen. Das Tragische bringt uns zu Gefühl, wie wenig die Bedingungen des Daseins darauf angelegt sind, das Ungewöhnliche zu Gelingen und Macht, zu sittlicher Vollendung und hohem Glück gelangen zu lassen, wie erschreckend schwer es dem Außerordentlichen gemacht ist, sich in dem gefahrvollen Weltgetriebe durchzusetzen. Hierin besteht keineswegs, wie sich weiter zeigen wird, der ganze Eindruck des Tragischen; es treten erhebende Seiten als unentbehrlich hinzu. Wohl aber bildet das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe die Grundlage des Tragischen.

Die einseitig optimistische Auffassung des Tragischen stammt zu gutem Teil daher, daß die Theorie des Tragischen mit der stark betonten metaphysischen Voraussetzung begonnen wird, daß die alleinige Substanz und Macht alles Daseins die Vernunft, die absolute Idee, das Sittliche sei. Wer der Theorie des Tragischen seine panlogistische Philosophie, seinen metaphysisch-ethischen Idealismus oder irgendwelche Verbindung beider Anschauungen zugrunde legt, kann leicht die Neigung haben, die erschreckende, furchtbare Seite des Tragischen abzuschwächen, ins Optimistische zu wenden. So ist es meistenteils in der spekulativen deutschen Ästhetik. Indessen verhält es sich gerade bei Hegel, an den man hier zunächst denken wird, hinsichtlich der Stellung zum pessimistischen Grundcharakter des Tragischen etwas verwickelter. Es ist der Mühe wert, hierauf mit einigen Worten einzugehen.

Hegel hat gerade für das Wuchtige, Zertrümmernde, Zersetzende, für die ungeheuren Kämpfe und Zerrissenheiten im Tragischen Gefühl und Verständnis in erstaunlichem Grade besessen. Mehr noch als durch seine Theorie vom Tragischen wird dies durch die zahlreichen Beispiele großer und schicksalsvoller tragischer Zusammenhänge bewiesen, auf die ihn die Darstellung der Entwicklung des menschlichen Geistes führt. Seine Phänomenologie ist voll von Beispielen für eine Auffassung des Geisteslebens, die für die tiefsten und verwickeltsten Formen des Tragischen einen packenden Blick zeigt, wenn Hegel sich auch nicht des Wortes „tragisch" bedient.[1] Ich denke etwa an den Abschnitt, der den sich entfremdeten Geist behandelt. Oder man lese in seiner Philosophie der Geschichte die Darstellung, die er vom Niedergange Athens, von Sokrates und Alexander, von der Zertrümmerung Griechenlands durch Rom, von der Zerrüttung der römischen Welt in der Kaiserzeit, von dem Hervorgehen des Christentums aus der römischen Welt und dem Judentum und dann weiterhin von der französischen Revolution und von Napoleon gibt. Hier überall zeigt sich starkes Gefühl und tiefer Blick für weltgeschichtliche Tragik.

Im Grunde führt der Entwicklungsgedanke, wie Hegel ihn auffaßt, geradezu zu einer pessimistischen Grundauffassung des Tragischen. Soll sich der Geist zu höherer Stufe erheben, so muß er sich durch Entzweiung und Widerspruch hindurchkämpfen. Der sich bis zu äußerster Zerrissenheit zuschärfende Widerspruch ist die eigenste Triebkraft des sich entwickelnden Geistes. Hegel sagt einmal: der aus den innersten Tiefen der Seele schreiende Schmerz ist ewiges Moment des Geistes. Und ein andermal nennt er den Schmerz den Verlauf der Endlichkeit. Und in dem Schuldigwerden sieht er geradezu „die Ehre der großen Charaktere". Letztlich ist diese ganze Überzeugung Hegels darin gegründet, daß ihm das Logische oder der Begriff — und darin sieht er ja den Nerv und die Substanz alles Wirklichen — nichts anderes als dies ist, „der Widerspruch seiner zu sein", „sich selbst aufzuheben".[2] Gewisse Stufen nun in der Entwicklung des Geistes kennzeichnen sich nach Hegel durch

[1] Etwas Ähnliches gilt von Karl Jaspers in seinem hervorragenden Werk „Psychologie der Weltanschauungen" (Berlin 1919). Wenn Jaspers auch nicht den Ausdruck „tragisch" gebraucht, so bewegt er sich doch, wo er die Antinomien charakterisiert, von denen der Geist zerrissen und zerrüttet wird, tatsächlich im Elemente des Tragischen.

[2] Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Religion; Bd. 1, S. 418; Bd. 2, S. 77. Vorlesungen über die Ästhetik; Bd. 3, S. 553.

ganz besonders umfassende und gesteigerte Zwiespältigkeiten und Zerwühlungen. Diese Stufen bilden so recht einen günstigen Boden für die Entfaltung des Tragischen. Denn diese Stufen der Zerrissenheit finden natürlich ihre Verkörperung in bestimmten Individuen, und das Schicksal dieser Individuen bilden eben die Schmerzen der Zerrissenheit und das Untergehen durch die Härte der Widersprüche. In den Vorkämpfern und Vertretern der Stufen der bis zum Äußersten gediehenen Widersprüche müssen — wenn man die Gedanken Hegels zu Ende denkt — die wahrhaft tragischen Gestalten in der Entwicklung der Menschheit erblickt werden.[1] Spricht dies Hegel auch nicht prinzipiell aus, so hat er doch tatsächlich, wie die vorhin genannten Beispiele zeigen, in diesem Sinne über den Verlauf der Weltgeschichte geurteilt. Oder man erinnere sich der erschütternden Schilderung, die er in der Einleitung zu der Philosophie der Geschichte von der Weltgeschichte als der Schlachtbank gibt, auf der das Glück der Völker, die Weisheit der Staaten und die Tugend der Individuen zum Opfer gebracht werden. Und wieviel Tragik ist nicht in dem Satze angelegt, daß Unrecht, Gewalt und Laster, Schuld und Unschuld, Herrlichkeit und Unglück der Staaten und der Einzelnen Gesichtspunkte sind, die den Gang des Weltgeistes nichts angehen! Dieser verbraucht sozusagen die großen weltgeschichtlichen Individuen, ohne daß sie Ehre und Dank bei ihrer Mitwelt notwendig finden müssen. Und dazu nehme man den verwandten Gedanken, daß gegenüber dem absoluten Rechte desjenigen Volkes, das den Träger der jeweils gegenwärtigen Entwicklungsstufe des Weltgeistes bildet, die Geister der anderen Völker rechtlos sind.[2] Vor allem die Einleitung in die Geschichte der Philosophie strotzt wahrhaft von Tragik.

Trotzdem ist Hegel in der Theorie, die er in der Ästhetik von der Tragödie gibt, einseitiger Optimist. „Das eigentliche Thema" der Tragödie ist das Göttliche, genauer: das Sittliche. So ist die Bewegung des Tragischen von Anfang an nur dazu da, um „die sittliche Substanz und Einheit" durch den „Untergang der ihre Ruhe störenden Indivi-

[1] Schon in meiner Jugendschrift „Das Unbewußte und der Pessimismus" (1873; S. 246 ff.) habe ich zu zeigen versucht, daß Hegels Panlogismus die Anerkennung der pessimistischen Seiten der Wirklichkeit als ein wesentliches und stark entwickeltes Moment in sich schließt. Die dort gegebenen Ausführungen können zum großen Teil als Erweis der Angelegtheit des Hegelschen Entwicklungsgedankens auf eine tiefe Auffassung vom Tragischen gelten.

[2] Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 24 ff. Grundlinien der Philosophie des Rechts, § 341 ff.

dualität" herzustellen. Das Tragische besteht in der „Vernünftigkeit des Schicksals", das die sich überhebenden Individuen in ihre Schranken zurückweist.[1] In der Theorie der Tragödie läßt Hegel die pessimistische Zuschärfung, die in seiner Entwicklungsidee das Moment der „Negativität" erfahren hat, beiseite und lenkt seine Aufmerksamkeit einseitig nur auf die Versöhnung als auf das Ziel, dem die Entwicklung zustrebt. Das Tragische, so haben wir gesehen, spricht zu uns von dem Angelegtsein der Welt auf Zerrüttung und Vernichtung des außerordentlichen Menschen; es führt uns die Welt nach ihren erschreckenden, vernunftwidrigen, sinnlosen Seiten vor Augen. Dieser Grundzug des Tragischen kann natürlich dort, wo sich das Augenmerk ausschließlich darauf richtet, daß sich die absolute Idee und die sittlichen Mächte treubleiben, nicht zur Entfaltung gelangen.

Auch Vischers Auffassung wird der pessimistischen Grundstimmung im Tragischen nicht völlig gerecht. Der ganze Verlauf des Tragischen soll von der Gewißheit begleitet sein, daß das Gute siege. Das Tragische hat das „höchste Gesetz der in der sittlichen Welt sich verwirklichenden absoluten Idee" zur Anschauung zu bringen, und dieses höchste Gesetz besteht darin, daß gerade der Untergang der großen Individuen die sittlichen Ideen in um so gereinigterer Gestalt siegreich werden lasse. Daher gelingt es auch Vischer nicht, die ganze aufwühlende Schärfe des Tragischen in seiner Theorie zur Geltung zu bringen. Er spricht zwar von dem „unabsehlichen Dunkel und Abgrund" im Tragischen; er hat treffende Worte für das notwendig leidvolle Schicksal alles Außerordentlichen.[2] Aber das Sinnwidrige, Hilf- und Ratlosmachende, was in der Vernichtung des großen Menschen liegt, kann begreiflicherweise auch bei ihm nicht zu voller Anerkennung gelangen.

Noch optimistischer ist die Auffassung, die Carriere vom Tragischen hat. Den Schlüssel für das Verständnis des Tragischen findet auch er in der über widerstrebende Elemente siegreich werdenden Idee. Nur kommt bei ihm das Negative, das in Leid und Untergang liegt, noch weniger zur Geltung. Jede Tragödie offenbare uns, daß nicht das Leben schon als solches wertvoll sei, sondern erst durch das Ideale, Gute und Wahre lebenswert werde. Die tragische Weltüberwindung sei nicht die

[1] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik; Bd. 3, S. 528, 554.

[2] Vischer, Ästhetik, §§ 121, 124, 129. Bei Arnold Ruge findet man eine auffallend einseitig-optimistische Auffassung vom Tragischen (Neue Vorschule der Ästhetik; Halle 1837; S. 79 ff.).

Ruhe des Grabes, sondern die Erhebung des Gemütes zur sittlichen Weltordnung, „die Ruhe in Gott dem Lebendigen".[1] Hiernach erhält das Tragische einen religiös erhebenden Zweck.

Doch nicht nur solche Theorien, die das Tragische von vornherein unter die Voraussetzungen eines metaphysischen Optimismus der Idee und des Sittlichen bringen, sind geneigt, den pessimistischen Grundton des Tragischen abzuschwächen, sondern auch der Kantische Moralismus kann zu einer ähnlich einseitigen Auffassung führen. Dies tritt namentlich bei Schiller hervor. Wenn bei Hegel und den Seinen Leid und Untergang viel zu sehr als Mittel zur Verherrlichung der Idee und der objektiven sittlichen Mächte behandelt werden, so dient bei Schiller Leid und Untergang in viel zu hohem Maße als bloßes Mittel für das möglichst starke Hervortreten der moralischen Kraft des leidenden und untergehenden Menschen. Das Tragische soll uns künden, wie weit es der Mensch gerade dann, wenn er gegen Leiden ankämpft, in der Kraft des moralischen Widerstandes, in der moralischen Unabhängigkeit von aller Naturmacht, in der Freiheit des Sittlichen vom Sinnlichen, in der Herrschaft der Vernunft über das Sinnliche bringen könne.[2] Dort ist es mehr das Weiterwirken der objektiven Idee über das untergehende Individuum hinaus, hier, bei Schiller, ist es die moralische Haltung des untergehenden Individuums selbst, worin der Zweck gefunden wird, dem Leid und Untergang dienen solle.

Zu den einseitig optimistischen Vertretern in der Auffassung vom Tragischen gehört auch Theodor Lipps. Das Leiden ist, so führt er aus, nicht um seiner selbst willen da, sondern es soll für uns nur Mittel sein, um den in der tragischen Gestalt liegenden Persönlichkeitswert fühlend mitzuerleben. Und dieser Persönlichkeitswert wieder besteht lediglich darin, daß in der tragischen Person sich die Macht des Guten regt und über sie Gewalt gewinnt. Die Tragödie will uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen lassen, wie sie im Leiden zutage tritt.[3] Die Verwandtschaft dieser Ansicht mit Schiller springt in die Augen.

[1] Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 169, 195.

[2] Schiller in den Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „Über die tragische Kunst" und „Über das Pathetische" (Werke, Ausgabe des Bibliographischen Instituts, Bd. 7, S. 182 ff., 192 f., 203 f., 282 f.). Auf dem Boden eines Kantisch-stoischen Moralismus steht auch die Auffassung, die Alfred Görland vom Wesen des Tragischen entwickelt (Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, S. 9 ff.).

[3] Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 78 f. Komik und Humor; Hamburg und Leipzig 1898; S. 229 f. Grundlegung der Ästhetik; Hamburg und Leipzig 1903;

Gegenüber solchen einseitig optimistischen Auffassungen vom Tragischen[1] sind Schopenhauer, Bahnsen, und andere im Rechte, wenn sie die pessimistische Grundstimmung darin ebenso einseitig hervorheben. Nach Schopenhauers Urteil kann nur die „platte, optimistische, protestantisch-rationalistische Weltansicht" an das Tragische die Forderung der poetischen Gerechtigkeit stellen. Der Zweck des Trauerspiels sei allein die „Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens". Im Trauerspiel werde uns der „Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph der Bösen, also die unserem Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt vor Augen gebracht".[2] Wurde dort das Tragische viel zu sehr unter dem Druck des Ideales der sittlichen Versöhnung behandelt, so ist es hier die Stimmung der Weltverwerfung und Weltverneinung, die dem Tragischen mit gleichfalls einseitiger Ausschließlichkeit seinen Zweck gibt. Das Trauerspiel soll uns lehren, daß das Leben ein schwerer Traum und unserer Anhänglichkeit nicht wert sei. Damit ist nach Schopenhauer der Sinn des Tragischen vollständig angegeben. Erhebende, versöhnende Seiten werden von ihm nicht zugelassen. Übrigens ist Schopenhauer, trotz der stärkeren Hervorhebung der tragischen Grundstimmung, dem Wesen des Tragischen doch bedeutend weniger gerecht geworden als Hegel und seine Schule. Schon die Beschreibung der pessimistischen Grundstimmung ist zu allgemein; wenn Schopenhauer recht hätte, so würde auch das Entsetzliche und Klägliche in das Gebiet des Tragischen fallen. Ein weit größerer Mangel aber liegt darin, daß bei ihm für den ganzen verwickelten Zusammenhang des Tragischen, für die innere gegensätzliche Spannung seiner Momente bei weitem nicht in dem Grade Verständnis vorhanden ist wie bei Hegel und den ihm verwandten Denkern. Die Hegelsche Philosophie mit ihrem starken und umspannenden Gefühl für menschliche Größe, mit ihrem, bei allem Optimismus, dennoch un-

S. 565 f., 570. Einen religiösen Optimismus in der Auffassung vom Tragischen vertritt Fechner (Vorschule der Ästhetik; Leipzig 1876; Bd. 2, S. 16 f., 239); er sieht es als einen künstlerischen Mangel an, wenn in der Tragödie der Idee der göttlichen Gerechtigkeit nicht genügt wird und der versöhnende Abschluß fehlt.

[1] Auch Gustav Freytag (Die Technik des Dramas, S. 120 f., 270), Julius Goebel (Über tragische Schuld und Sühne; Berlin 1884; S. 2, 48, 100), besonders aber Duboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus), der absichtlich und ausdrücklich eine optimistische Weltauffassung zugrunde legt, mögen hier als Vertreter einer einseitig optimistischen Anschauung vom Tragischen genannt sein.

[2] Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Aufl. Leipzig 1859; Bd. 1, S. 298; Bd. 2, S. 493 f.

gewöhnlichen Verständnis für die Härten und Zerrissenheiten des Lebens, mit ihrer die Gegensätze aufs äußerste schärfenden und doch zugleich in kühne Einheit setzenden Dialektik hat, wie auf so vielen anderen Gebieten, so auch in der Frage des Tragischen, in die tiefsten Verwicklungen des Zusammenhanges erfolgreich hineingeleuchtet.

Noch pessimistischer ist die Theorie Bahnsens, dieses immer noch nicht gebührend gewürdigten hochbedeutsamen Denkers, gestaltet. Im Tragischen wird nach seiner Überzeugung die unbedingt versöhnungslose Selbstentzweiung des innersten Kernes aller Wesen offenbar. Ihm gilt als Aufgabe des Tragikers, den Abgrund der durch und durch antilogischen, von Widersprüchen endgültig zerfleischten Welt in die grellste Beleuchtung zu setzen.[1] Und es ist kein Wunder, daß Bahnsen zu solcher Lehre kam; denn seine eigene Persönlichkeit und sein eigener Lebenslauf zeigen uns eine Tragik von ausgesuchter Schärfe und Grausamkeit.[2] Weiterhin — im folgenden Abschnitt — werde ich auf seine Theorie etwas näher einzugehen haben.

Auch Hartmann vertritt, wie kaum anders zu erwarten ist, eine einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen. Das Tragische hat einen mikrokosmischen Charakter, es spiegelt den makrokosmischen Weltlauf wieder. Dies bedeutet aber bei Hartmann, daß im Tragischen ein Einzelfall dieselbe Willensverneinung als Ende dieses Einzelverlaufes zeigt, welche in einer das gesamte Sein umfassenden Gestalt der Endzweck des „makrokosmischen Prozesses" ist. Im Tragischen offenbart sich uns abbildlich die Hinüberführung des von der Leidenschaft und Qual des Wollenwollens besessenen Weltwillens in das Nirwana.[3] So ist auch hier dem Tragischen nicht nur eine pessimistische Grundstimmung gegeben, sondern sein Wesen ist derart vollständig pessimistisch aufgefaßt, daß das Geltendmachen eines relativ optimistischen Faktors als ausgeschlossen erscheint.

Hier ist auch der junge Nietzsche einzureihen. Aus den Tiefen der dionysischen Kunst entspringt das Tragische. Das Wesen der Tragödie ist einzig als eine „Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände", als „die Traumwelt eines dionysischen Rausches" zu verstehen.

[1] Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen; Lauenburg 1877; S. 45, 65, 69, 72 und sonst.

[2] Bahnsen, Wie ich wurde, was ich ward. Herausgegeben von Rudolf Louis; München und Leipzig 1905.

[3] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 379 ff. Auf demselben Boden steht Leopold Ziegler (Zur Metaphysik des Tragischen; Leipzig 1902; S. 93 ff.).

Der dionysische Künstler schafft aus seiner Einheit mit dem Schmerz und Widerspruch des Ur-Einen heraus, aus dem Bewußtsein von dem Entsetzlichen und Absurden des Seins. Daher gehört die Musik zum Wesen der Tragödie. Die Weltsymbolik der Musik bezieht sich auf den Urschmerz und Urwiderspruch im Herzen des Ur-Einen. Die Musik aus der Tragödie austreiben, heißt demnach: ihr das eigentlich Tragische rauben. Nicht aus dem Reiche des Scheins und der Schönheit erwächst das Tragische, sondern aus dem düstern Abgrunde einer irrationalistischen Metaphysik. Wegen dieser von ihm für unentbehrlich gehaltenen irrationalistischen Metaphysik vom Urschmerz und Urwiderspruch im Weltgrunde zähle ich den jungen Nietzsche zu den einseitig pessimistischen Vertretern in der Theorie des Tragischen. Auf der anderen Seite nämlich fehlt es bei Nietzsche dem Tragischen keineswegs an erhöhenden, befreienden, lustberauschten Gefühlen. Nietzsche erblickt in dem apollinischen Schein als solchem, in den Gestalten, die des Dichters Phantasie spielend erschafft, eine Quelle der Lust. Es ist die „Lust am Schein und am Schauen". Zugleich aber soll auch in dem dionysischen Scheinsfühlen mit dem Urschmerz des Ur-Einen ein Erleben der unbändigen ewigen Daseinslust des Urwesens liegen.[1] Doch auf diese — ohnedies in mystischem Dunkel sich haltenden — lustvollen Seiten am Tragischen einzugehen, würde mich hier allzusehr abführen. Zweifellos überbietet des jungen Nietzsche Lehre vom Tragischen jede andere an überschwenglich dichtender Metaphysik.

In der Gegenwart begegnet man in Büchern und Aufsätzen der Verwendung des Ausdrucks „tragisch" in einseitig pessimistischem Sinne öfter als früher. Besonders bei Schriftstellern, die ihre Weltanschauung intuitiv, seherisch, philosophisch-dichtend verkünden, ist dies der Fall. Diese Wandlung wurde zweifellos dadurch gesteigert, daß durch den Weltkrieg und die Revolution die irrationalistische Art, die Welt aufzufassen und zu deuten, eine ungeheure Verstärkung erfahren hat. Der moderne Mensch sieht auf solche Begriffe wie Vernunft und Sittlichkeit, Selbstzweck und Heil mit überlegener Miene herab. Er fühlt sich zu ohnmächtig, um der Widersprüche des Daseins Herr werden zu können. Und so scheint ihm das endgültige Schicksal des menschlichen Strebens, der menschlichen Entwicklung, des Weltgeschehens in klaffenden Zerrissenheiten zu liegen. Die Antinomien sind das letzte Wort der Meta-

[1] Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872), S. 21, 29, 35, 77, 91 f., 98, 110 f., 140.

physik. Tragik also in radikal pessimistischem Sinne ist tiefster Charakterzug des Lebens, des Geistes, der Welt. Um einen tiefdenkenden modernen Philosophen als Beispiel hierfür anzuführen, weise ich auf Simmel hin.[1]

Unter den Philosophen der Schelling-Hegelschen Art ist es besonders Weiße, der sich der üblichen optimistischen Auffassung entgegenstellt. Was im Tragischen untergehe, dies sei nicht das Endliche und Irdische als solches. Darüber würde man sich trösten können. Sondern der tragische Untergang treffe geradezu das Göttliche in dem Endlichen, also das, was man für das ewig Bestehende und über den Untergang der Endlichkeit Erhebende und Tröstende halten sollte.[2] Hierin liegt freilich eine Metaphysizierung des Tragischen, wie sie eben in der deutschen spekulativen Philosophie üblich war. Doch aber ist Weißes Auffassung schon darum bemerkenswert, weil sie sich der optimistischen Einseitigkeit der von Hegel und seinen Schülern vertretenen Anschauung entschieden entgegenstellt. Übrigens hat Weiße nichts anderes getan, als daß er die Lehre Solgers vom Tragischen nach der pessimistischen Seite hin zuspitzte.

Wie schon diese Abweisung sowohl der Auffassungen, die das Pessimistische im Tragischen übersehen oder vernachlässigen, wie auch derer, die der optimistischen Seite keinen Raum gönnen, erkennen läßt, wird das Eigentümliche der hier vertretenen Ansicht darin bestehen, daß sie — kurz gesagt — Pessimismus mit Optimismus verknüpft. Die Grundstimmung im Tragischen ist ausgesprochen pessimistischer Art; trotzdem läßt, wie wir weiterhin sehen werden, das Tragische versöhnende und erhebende Stimmungen zu umfassender und starker Entfaltung kommen. Das Tragische, pessimistisch im Grunde, erzeugt, so wird sich zeigen, doch zugleich auch eine fühlbare Erleichterung und Befreiung von der Schwere des Pessimismus. Starke Erhebungen mannigfacher Art erwachsen auf seinem Boden. Oder in metaphysischer Zuspitzung aus-

[1] Georg Simmel, Hauptprobleme der Philosophie (3. Aufl. 1913; S. 85, 111, 121, 151 ff.). — Lebensanschauung (1908; S. 160 ff.). Er sieht das Urtragische darin, daß sich das Leben vermöge seines „kontinuierlichen" und „ewig-variablen" Wesens gegen jede „Form" zerstörend richtet und sich doch nicht anders als in Formen verwirklichen kann. Die Verwandtschaft mit der Dialektik des Fichtischen Ich und des Hegelschen Weltgeistes liegt auf der Hand. Nur daß Simmel das Negative als ausschlaggebend hinstellt und das Positive lediglich als eine unhaltbare Durchgangsstelle gelten läßt.

[2] Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit; Leipzig 1830; Bd. 2, S. 323 f. Auch A. W. Schlegel sieht eine pessimistische Weltstimmung als Grundlage des Tragischen an (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; 3. Aufl. Leipzig 1846; Bd. 1, S. 40 ff.).

gedrückt: indem das Irrationale siegreich wird, macht sich doch auch zugleich die Vernunft in der Welt als in gewissem Sinne siegreich geltend.

5. Steigerung des Schicksalsmäßigen zum objektiven Schicksal

Noch zu einer wichtigen Betrachtung fordert der schicksalsmäßige Charakter des Tragischen auf. Es handelt sich um eine Steigerung dieses Charakters. Bisher hatte das Schicksalsmäßige lediglich den Sinn, daß der tragische Nerv des Einzelfalles zugleich in hervorragendem Grade eine wesentliche Seite am Weltlauf bedeute. Davon dagegen, daß sich in dem tragischen Einzelverlaufe Schicksalsmächte zu objektiver Geltung bringen, war bisher nicht die Rede. Auf dieses wirkliche Vorhandensein waltender Mächte in dem tragischen Vorgange soll nun die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Es handelt sich um jene Steigerung des schicksalsmäßigen Charakters, die darin besteht, daß in dem Handeln und Leiden der tragischen Individuen überindividuelle, der Weltordnung angehörige Mächte sichtbar werden. Ich werde diese Mächte der Kürze halber häufig als die hohen oder großen Mächte bezeichnen. Gemeint sind hiermit stets solche Mächte, die dem menschlichen Einzelgeschehen übergeordnet sind, die als Träger der allgemeinen Ordnung der Dinge anerkannt sein wollen.

Es kann keine Frage sein, daß eine Darstellung, die in diesem gesteigerten, objektiven Sinne schicksalsmäßig ist, den tragischen Verlauf gewichtvoller macht und somit der Forderung des Menschheitlich-Bedeutungsvollen (S. 82 f.) in erhöhtem Maße Geltung verschafft. Wir erhalten von einer solchen Darstellung den Eindruck, daß in den Reden und Handlungen, den Leiden und Kämpfen der Personen der eherne Gang hoher, heiliger Mächte, das unerbittliche Walten tiefgegründeter Ordnungen, weitgreifender Gesetze hervortrete. Das Gefühl von der Unabwendbarkeit der furchtbaren Geschicke, das Gefühl von dem Gegensatze zu allem Zufälligen, Gemachten, Ersonnenen wird geschärft und befestigt.

Doch ist dieser ins Objektive gesteigerte schicksalsmäßige Charakter keineswegs Bedingung des Tragischen. Der tragische Eindruck ist auch dann schon von wirksamer Art, wenn lediglich jene ideelle Ausweitung des Einzelverlaufs, jene Emporhebung seiner Einzelgestalt zu charakteristischer Bedeutung für den Weltlauf vorhanden ist. Nur soviel soll behauptet sein, daß der tragische Eindruck mächtiger, metaphysischer,

religiöser wird, wenn der Dichter uns durch seine Darstellung zugleich das Schreiten und Walten großer Mächte, das unabwendbare Sichauswirken hoher Ordnungen zu fühlen gibt.

Besonders in der spekulativen deutschen Ästhetik wird das objektiv Schicksalsmäßige als Erfordernis des Tragischen überhaupt betrachtet. Diese Annahme liegt den Ausführungen Schellings, Hegels und der Ihrigen über das Tragische wie etwas Selbstverständliches zugrunde. Aber auch sonst findet man häufig diese Übersteigerung des Tragischen. Und zwar neigen naturgemäß gerade die groß- und tiefdenkenden Betrachter des Tragischen dazu, jene Ausgestaltung des Tragischen in der Richtung der hohen Schicksalsmächte für gleichbedeutend mit dem Wesen des Tragischen überhaupt anzusehen. Hebbels Aussprüchen über das Tragische beispielsweise liegt überall die Überzeugung zugrunde, daß die Tragik des Individuums zugleich eine Angelegenheit der überindividuellen Gewalten, Ordnungen und Gesetze sei, daß sich das Weltgesetz darin offenbare. In einem Epigramme ruft er dem Tragiker zu, den Menschen in jener erhabenen Stunde zu packen, wo ihn die Erde entläßt und er den Sternen verfällt, wo das Gesetz der Selbsterhaltung dem höheren Gesetz weicht, das die Welten regiert.[1] Ebenso ist, wenn in einer Schrift über Hebbel die Tragödie als „Darstellung des Widerstreites zwischen Weltwillen und Einzelwillen" bezeichnet wird,[2] das objektiv Schicksalsmäßige geradezu in die Begriffsbestimmung der Tragödie aufgenommen.

Ich dagegen vertrete die Überzeugung, daß es neben dem Tragischen der großen Schicksalsmächte auch ein berechtigtes Tragisches gibt, das gemäß der Darstellung des Dichters diesen Eindruck *nicht* hervorbringt. Wie schon an zwei Stellen (S. 48, 77), so treffen wir auch hier wieder auf eine Zweiteilung des Tragischen. *Dem Tragischen der Weltordnung, des Weltgesetzes, des objektiven Schicksals* steht *das Tragische des Einzelgeschehens* gegenüber. Auch in diesem Falle haben die Gestalten und Handlungen menschheitliche Bedeutung, schicksalsmäßigen Sinn. Aber es entsteht uns nicht der Eindruck, daß sich die schicksalsmäßige Bedeutung zu objektiven Schicksalsmächten, zu überindividuellen Ordnungen verdichtet. Die dichterische Darstellung braucht sich zu solcher Anschauung nicht etwa ablehnend zu

[1] Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke; Hamburg 1891; Bd. 8, S. 61. Tagebücher; Berlin 1903; Bd. 1, S. 316, 331; Bd. 2, S. 217, 254, 409; Bd. 3, S. 214.

[2] Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie; Berlin 1904; S. 1 ff., 184 ff.

verhalten; sondern es wird nur eben der Eindruck solcher objektiver Ordnungen, solcher hoher, heiliger Mächte nicht erzeugt. Freilich ist auch hier das tragische Individuum der Notwendigkeit in doppeltem Sinne unterworfen: der naturgesetzlichen Verknüpfung der Körperwelt und den psychologischen Gesetzen. Aber dies ist hier immer nur eine Verknüpfung von Einzelheit zu Einzelheit. Dagegen fehlt es an der dichterischen Hervorhebung von Ordnungen und Mächten, die überindividuell das Leben und Wirken der Einzelnen bestimmen. Diese Mächte werden schließlich immer als geistig und teleologisch vorzustellen sein. Sie werden immer Hegels objektivem und absolutem Geist mehr oder weniger nahe stehen. Das Tragische der zweiten Art ist somit nüchterner, irdischer, individualistischer; es ist mehr dem Endlichen und Einzelnen verschrieben. Das Tragische der ersten Art trägt einen metaphysischen, unter Umständen religiösen Charakter, es weist einen erhabenen, ehrfurchterweckenden Hintergrund auf, es läßt uns eine sich im Lauf der Dinge offenbarende Weltordnung fühlen.

Wohl kein Dichter vermag seinen Tragödien so sehr das Gepräge unbezwingbar starken und unausweichlich notwendigen Schicksals zu geben wie Shakespeare. Dies ist um so bewundernswerter, als bei Shakespeare an unwahrscheinlichen Zufällen und nachlässigen Motivierungen kein Mangel ist. Wenn trotzdem jenes Gepräge des objektiv Schicksalsmäßigen entsteht, so kommt dies vor allem daher, daß Shakespeare die starke Kraft, mit der er die Personen charakterisiert und die Handlung führt, restlos sozusagen ins Objektive umzusetzen versteht. Die subjektive Wucht des Gestaltens verwandelt sich bei ihm in den Gang und Zwang wuchtigen Schicksals. Was damit gesagt ist, kann uns deutlich zu Bewußtsein kommen, wenn wir etwa Hebbel mit Shakespeare vergleichen. Niemand wird Hebbel Wucht des dichterischen Schaffens absprechen; jedes Wort, jede Wendung soll eine herausgehobene Bedeutung haben. Und doch fühlt man aus seinen Dramen das Herrschen der großen Schicksalsmächte weniger stark heraus.[1] Bei Hebbel findet eben diese Umsetzung der Kraft des dichterischen Schaffens ins Objektive nur teilweise statt; die Kraft des Schaffens bleibt zum Teil in betont subjektiver Form zurück. Wir fühlen die Anstrengung, Zusammenraffung des Dichters, sein

[1] So entspricht, wie in manchen anderen Beziehungen, auch hinsichtlich des Hervortretens der objektiven Schicksalsmächte Hebbels dichterisches Gestalten nicht völlig seiner eigenen Theorie. Anders urteilt Johannes Krumm in seinem viele zutreffende Ausführungen enthaltenden Schriftchen: Die Tragödie Hebbels (Berlin 1908; S. 82).

sich nicht Genugtunkönnen an Eigenart; aber eben darum wird das unerbittliche, Ruhe mit Gewalt verbindende Schreiten des Schicksals weniger vernehmbar. Dazu trägt auch weiter das pointiert Zugespitzte bei, das der Hebbelschen Schaffensweise eigentümlich ist. In höherem Grade findet jene Umsetzung zuweilen bei Grabbe statt, der künstlerisch Hebbel weit nachsteht. In manchen seiner Stücke bringt er den Eindruck stürmisch über die Erde hinfegenden, widerstandslos mitreißenden weltgeschichtlichen Schicksals hervor. Und denselben Vorzug zeigt Kleists Hermannsschlacht. Vergleicht man Goethe und Schiller, so kann kein Zweifel sein, daß das Walten der Weltordnung bei diesem mehr hervortritt als bei jenem. Clavigo, Egmont, auch Götz, Tasso, ebenso Werther und Wahlverwandtschaften gehören dem Tragischen des Einzelgeschehens an. Iphigenie dagegen, noch mehr Faust lassen uns in dem Einzellauf das Walten heiliger Mächte deutlich fühlen. Von Schiller stellen vor allem Wallenstein, Braut von Messina, Jungfrau, Tell, auch die Räuber den objektiv schicksalsmäßigen Typus dar. In besonders hohem Grade gehört diesem Typus Richard Wagners Ring des Nibelungen an, wozu allerdings die Musik das Ihrige beiträgt. Aus der dramatischen Literatur der letzten Zeit stellt sich mir Meroë von Wilhelm von Scholz als ein in besonderem Grade von ehernen Schicksalsmächten erfülltes Drama vor die Erinnerung. Noch weltgeschichtlicher und von tieferer Heiligkeit erfüllt ist die Schicksalsmacht, von der die tiefsinnige Jeremias-Tragödie von Stefan Zweig beherrscht ist.

Die objektiv schicksalsmäßige Darstellungsweise legt sich dem Dichter besonders dort nahe, wo es sich um geschichtliche und sagenhafte Stoffe handelt. Hier bringt es das Stehen der Menschen und Ereignisse in weiten und großen Zusammenhängen mit sich, daß die Darstellung leicht den Eindruck des Waltens großer Schicksalsmächte zu erzeugen vermag. Schwieriger ist dieser Eindruck zu erreichen, wo der Stoff dem privaten Leben entnommen ist. Daß dies indessen auch hier möglich ist, beweist z. B. Gottfried Keller. Wer könnte die Novelle „Das verlorene Lachen" lesen, ohne in den Wirren, Bitternissen und der endlichen Ausgleichung im Lebenslaufe Jukundis und Justinens das stille Walten herber und zugleich freundlicher Ordnungen des Daseins zu empfinden? In allen Fällen aber hat die Erzeugung dieses Eindrucks zur Voraussetzung, daß das tragische Geschehen den Charakter des natürlichen, selbstverständlichen Weiterschreitens, des so sein müssenden und nicht anders sein könnenden Sichabwickelns an sich trage. Wo uns unwahrscheinliche Zu-

fälle, ausgeklügelte Lagen, allzu verzwickte Intrigen, unpsychologisch sich benehmende Menschen entgegentreten, dort ist es mit dem Eindruck des Schicksalsmäßigen nicht nur in der gesteigerten zweiten, sondern selbst auch, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 88 ff.), in der ersten, unbetonteren Bedeutung vorbei. Daher hören wir aus Schillers Don Carlos, der besonders vom dritten Akte an durch ein ungeschickt künstliches Räderwerk gelenkt wird, lange nicht wie aus seinem Wallenstein den zwingenden Gang der großen geschichtlichen Mächte heraus. Aber auch in solchen Dichtungen, die den Charakter des ausgesprochen Phantasievollen, spielend Romantischen, des Abenteuerlichen, lose Schweifenden an sich tragen, wird sich der Eindruck hoher Mächte nur schwer erzeugen lassen. So entsteht uns in Longfellows Spanischem Studenten, der reich an tragischen Verwicklungen ist, wegen des spielend abenteuerlichen Hin und Her kaum etwas von diesem Eindruck. Wird aber in derartigen Dichtungen dennoch vom Dichter darauf hingearbeitet, daß das Wirken von Schicksalsmächten daraus hervorspringe, so erhält dieses Schicksal nur zu leicht den Charakter des Eigensinnigen, Spukhaften, Karikaturartigen. So ist es in Mörikes Maler Nolten: die sinnreichen, vielsagenden, ahnungsschweren Schicksalsschlingungen darin haben doch zugleich etwas Sinnloses, Absurdes. Dies stört in merklicher Weise das Entzücken, in das diese von leichtem Flügelschlage getragene Dichtung unsere Phantasie versetzt. Am grellsten haftet dieser Mangel der sogenannten deutschen Schicksalstragödie an. Hier macht die ernstgemeinte, kleinlich verstandesmäßige, gespensterhafte Phantastik das Schicksal zu einer halb lächerlichen, halb grausigen Fratze. Auch gewisse Dramen Strindbergs — Gespenstersonate, Nach Damaskus — gehören dem Typus der spukhaften Schicksalstragödie an. Daß übrigens auch ein dichterisches Schaffen von springender, launenhafter, willkürlich subjektiver Art unter Umständen den Eindruck des objektiv Schicksalsmäßigen hervorbringen könne, zeigt Byrons Don Juan. Durch die Schilderung von der Erstürmung der Festung Ismael zum Beispiel geht das Rasen entfesselter schrecklicher Schicksalsgewalten. Freilich ist nur ein Dichter von der Größe und Kraft des Tones, wie sie Byron hat, imstande, trotz der unaufhörlichen subjektiven Abschweifungen und Einschaltungen dennoch seiner Darstellung objektiv schicksalsmäßigen Charakter zu geben.

An einer späteren Stelle der Betrachtungen werde ich auf das objektiv schicksalsmäßige Gepräge des Tragischen näher einzugehen haben.

Insbesondere werden die beiden prinzipiell verschiedenen Auffassungen von dem Walten des Schicksals zu erörtern sein, die, im Anschluß an die geschichtliche Entwicklung der religiösen und philosophischen Weltanschauungen, im Laufe der Zeiten an der Tragödie und der tragischen Dichtung überhaupt hervorgetreten sind. Die Schicksalsmächte können nämlich im Verhältnis zum menschlichen Handeln entweder als *transzendent* oder als *immanent* aufgefaßt werden. Im ersten Falle greifen sie von außen her, aus jenseitiger Ferne in den Gang des menschlichen Geschehens ein; der natürliche Verlauf des menschlichen Geschehens wird durch ihr Hereinwirken abgeändert. So ist es im alten griechischen Drama und Epos, so aber auch in der Bibel, bei Calderon, Tasso und anderen christlichen Dichtern. Die griechische Moira wie die christliche Vorsehung sind transzendente Schicksalsmächte. Im zweiten Fall sind die überindividuellen Mächte innerlich eins mit dem Verlaufe des menschlichen Fühlens, Sinnens, Wollens und Handelns. Sie sind nichts anderes als die großen Gesetze selbst, nach denen sich der natürliche Lauf der menschlichen Dinge vollzieht. Indem der Mensch den Trieben und Entschließungen des eigenen Herzens folgt, gehorcht er ebendamit zugleich überindividuellen, den Entwicklungsgang der Menschheit bestimmenden, eine geistige Weltordnung darstellenden Gesetzen. Indem sich die Individuen nach ihren eigenen individuellen Gesetzen ausleben, verwirklichen sie zugleich Gesetze, die über die Köpfe und Herzen der Individuen übergreifen und den Gang des Ganzen bestimmen. Dies ist die dem modernen Geist entsprechende Auffassung vom Schicksal.

An späterer Stelle, wie gesagt, wird auf diesen Unterschied und seine Bedeutung für die Ausgestaltung des Tragischen einzugehen sein. Hier möge nur noch eine Bemerkung ihren Platz finden. Es wäre ein arges Mißverständnis, zu glauben, daß der Dichter uns, sobald er in seiner Darstellung des Tragischen das Walten der Schicksalsmächte hervortreten läßt, eine genaue, philosophische Auffassung der Schicksalsmächte und ihres Verhältnisses zu den Individuen vorführen müsse. Es wäre so töricht als möglich, zu meinen, daß überall dort, wo uns der tragische Verlauf schicksalsmäßiges Walten zeigt, uns auch durch die dichterische Darstellung klar werden müsse, wie es geschehe, und wie es ohne Widersprüche geschehen könne, daß sich in den individuellen Akten der Personen zugleich überindividuelle geistige Mächte verwirklichen. Der Dichter hat recht, wenn er derartige philosophische Ansprüche weit von sich weist. Wir haben uns in unserem ästhetischen Betrachten dabei zu beruhigen,

daß uns das individuelle Geschehen überhaupt eine tiefere, in der Weltordnung gegründete Notwendigkeit fühlen lasse. Mehr als dieses unbestimmte Überhaupt dürfen wir vom Dichter nicht verlangen. Über die nähere Ausgestaltung und Durchführbarkeit dieses Verhältnisses mag sich jeder Leser, je nach seinem philosophischen Bedürfen, Können und Wissen, seine Gedanken machen. Doch gehören derlei Gedanken nicht mehr zu dem ästhetischen Eindruck.

Selbst dies wäre schon zu viel gefordert, daß der Dichter, der uns aus dem tragischen Verlauf die Notwendigkeit des Schicksals herausfühlen läßt, uns das Vorhandensein größerer Mächte als seine Überzeugung hinstellen müsse. Es genügt, daß die Dichtung zu uns spricht: der Gang der menschlichen Dinge sieht so aus, als ob sich objektive Schicksalsmächte darin auswirkten; er macht auf Phantasie und Gefühl den Eindruck, als ob darin eine höhere Notwendigkeit zum Ausdruck käme. Ob der Dichter, indem er diesen Schein, diesen Eindruck hervorbrachte, seiner Überzeugung von dem tatsächlichen Vorhandensein solcher hoher Mächte Ausdruck geben wollte, ist eine weitere Frage, — zudem eine Frage, die sich häufig nicht sicher beantworten lassen wird. Wollte man vom Dichter verlangen, daß er uns seine Überzeugung vom Schicksal genau mitteile, so würde das ästhetische Genießen beispielsweise der Shakespeareschen Dramen durch eine Menge von Bedenken, Zweifeln, Unklarheiten gestört werden. Von einer derartigen Ungewißheit aber spürt der unbefangene Leser nichts. Und dies kommt eben daher, weil wir von der Dichtung nur verlangen, daß uns die tragische Entwicklung den Eindruck schicksalsvollen Geschehens mache.

Der objektiv-schicksalsmäßige Typus des Tragischen führt uns auf das schon einmal an früherer Stelle (S. 80 f.) berührte Problem der Notwendigkeit und Freiheit. Gemäß den voranstehenden Ausführungen entsteht durch das Tragische dieser Art in besonders betontem Grade der Eindruck der Notwendigkeit im Gange des Geschehens. Eine Notwendigkeit überindividuellen Charakters, eine in der metaphysischen Weltordnung wurzelnde Notwendigkeit scheint in der Verknüpfung der menschlichen Dinge zu walten. Verknüpft man hiermit das Tragische der willensstarken Art, so erhält man eine höchst bedeutsame Stellung von Notwendigkeit und Freiheit: die tragische Person in ihrem Freigefühl, in ihrer Freitätigkeit auf der einen, die Notwendigkeit der Schicksalsmächte auf der anderen Seite. Zweifellos handelt es sich hierbei um

einen Gegensatz, der nicht nur begrifflich besteht, sondern der sich auch der tragischen Person fühlbar macht. In dem Bewußtsein der tragischen Person ist neben der ihr Wollen begleitenden Freiheitsgewißheit zugleich das Gefühl von dem Drucke der großen objektiven Notwendigkeiten vorhanden, durch die auch ihre eigenen Leiden und Bedrängungen gegeben sind. In seiner vollen Bedeutsamkeit freilich tritt dieser Gegensatz erst dadurch hervor, daß man noch den Begriff des Kampfes dazu nimmt — einen Begriff, den allerdings erst der nächste Abschnitt ausdrücklich einführen wird, der sich uns aber schon durch alles Bisherige in allernächste Nähe gerückt hat. Nicht allein fühlbar wird dem tragischen Helden die ihm entgegenstehende objektive Notwendigkeit, sondern er kämpft zugleich aus seiner Freiheit heraus gegen sie an. Er ringt mit den Schicksalsgewalten, um sein freies Tun zum Siege über sie zu bringen, — ein Ringen, in dem er freilich trotz aller Anstrengungen seiner Freiheit unterliegt. So stellt das objektiv-schicksalsmäßige Tragische, wenn es sich mit der Tragik der willensstarken Art verbindet, einen ausgeprägten Kampf der Freiheit gegen die Notwendigkeit dar.

Man sieht, wie verkehrt es ist, von Freiheit und Notwendigkeit in Bausch und Bogen auf dem Gebiete des Tragischen zu reden. Die Tragik des Einzelgeschehens läßt jenen Kampf schon nicht mehr in gleicher Ausgeprägtheit hervortreten. Notwendige Verknüpfung des Geschehens ist auch hier vorhanden; auch hier ist der tragische Held in eine ihn ehern umklammernde und erdrückende Welt hineingestellt. Allein es fehlt hier doch eben der Eindruck der übergreifenden, heiligen, metaphysischen Notwendigkeiten. Und so kommt es hier auch in dem Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit nicht zu jener Vertiefung, die dieser Gegensatz auf dem Gebiete des objektiv-schicksalsmäßigen Tragischen zeigt. Dabei ist vorausgesetzt, daß die Tragik des Einzelgeschehens mit dem Tragischen der willensstarken Art verbunden auftritt. Wo diese Voraussetzung nicht zutrifft, auf dem ganzen Gebiet also des Tragischen der Willensschwäche kann es überhaupt nicht zum Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit kommen, mag es sich um die Tragik der objektiv-schicksalsmäßigen Art oder des Einzelgeschehens handeln. Davon war schon an einer früheren Stelle (S. 81) die Rede.

6. Die Überhebungstheorie

Ich komme nochmals auf das Schicksalsmäßige der gesteigerten Art, auf das Schicksal in objektivem Sinne zurück. Das Tragische des ob-

jektiven Schicksals wird, so sagte ich schon, einseitigerweise dem Tragischen überhaupt gleichgesetzt. Diese Ansicht nimmt besonders oft die Form der Überhebungstheorie an. Hiernach soll im Tragischen stets folgender Sachverhalt vorliegen: das Individuum wird maßlos, überspringt die dem endlichen Menschen gesetzten Schranken, fordert hierdurch das Schicksal heraus, das Schicksal reißt das maßlose Individuum in Leid und Verderben. Soweit dieser Theorie die einseitige Annahme zugrunde liegt, daß zum Tragischen das Walten eines objektiven Schicksals gehöre, brauche ich mich nach den vorausgegangenen Betrachtungen mit ihr nicht weiter zu beschäftigen. Nur das Besondere an ihr fordert zu einigen Bemerkungen heraus.

Auch nach der Überhebungstheorie wird die Größe der tragischen Person anerkannt, und ferner erscheint auch hier die Größe der Person als Ursache des hereinstürzenden Unheils. Allein diese Theorie faßt die Größe des tragischen Menschen sofort als ein Nichtseinsollendes und umgekehrt das Leid als ein Seinsollendes auf. Nach meiner Auffassung hingegen liegt in der Größe der tragischen Person überhaupt kein allgemeingültiges Verhältnis zur Frage des Seinsollenden, während das tragische Leid stets den Stachel des Nichtseinsollenden in sich trägt. In der Größe des tragischen Helden liegt weder die Übereinstimmung mit der heiligen Weltordnung und ihren Schranken, noch der Widerspruch gegen sie eingeschlossen; diese Frage ist offen gelassen. Die Überhebungstheorie dagegen brandmarkt die tragische Person sofort zu einem Frevler oder doch zu einem auf dem Wege dahin sich befindenden Menschen. Diese Theorie bedeutet insofern eine einseitig pessimistische Auffassung vom Tragischen. Das Leid aber gilt ihr als etwas Wohlverdientes, als etwas, was von vornherein restlos in die wünschenswerte Weltordnung aufgeht. Davon, daß das Leid etwas Erschreckendes an sich habe, zum Zweifel an dem guten und vernünftigen Sinne der Welt stimme, uns in Graus und Abgrund blicken lasse, kann hier grundsätzlich keine Rede sein. Die Überhebungstheorie schließt insofern eine einseitig optimistische Auffassung vom Tragischen in sich.

Man begegnet der Überhebungstheorie an verschiedenen Orten. Sie tritt uns bei Vischer,[1] stärker bei Carriere[2] und Zeising entgegen. Nach Zeising liegt das Tragische in der Erhabenheit des Egoismus, in dem Emporschrauben des Ich zum Absoluten und Unbedingten, in dem „Gott-

[1] Vischer, Ästhetik, § 131.
[2] Carriere, Ästhetik, Bd. 2, S. 176 ff.

seinwollen mit Beibehaltung der Ichheit".[1] In besonders zugespitzter Form findet sich diese Auffassung bei dem Dichter Hebbel. In seinem Aufsatz „Mein Wort über das Drama" sagt er: der tragische Dichter habe die Vereinzelung des Individuums als wesentlich verknüpft mit Maßlosigkeit anzusehen. In der Maßlosigkeit liege die Schuld des Individuums. Die Schuld sei eine uranfängliche, sie sei mit dem Leben des Menschen selbst gesetzt. Zugleich aber lasse der tragische Dichter das Vereinzelte, eben weil es maßlos sei, sich selbst zerstören und so die Idee sich in ihrer reinen Form herstellen. So geschehe der Idee „Satisfaktion", und das Drama laufe in Versöhnung aus.[2]

Wie insbesondere Hebbels Auffassung vom Tragischen zeigt, verbindet sich die Überhebungstheorie gerne mit einer eigentümlichen Metaphysik vom individuellen Dasein. Die Individuation des Absoluten, das Sichverendlichen und Sichvereinzeln des Allgeistes wird unter den Gesichtspunkt der Schuld gerückt; das individuelle Dasein erscheint von vornherein als mit Schuld behaftet. So spricht Hebbel von der Welt als von „Gottes Sündenfall".[3] Und nun knüpft die Überhebungstheorie an die Individuation als die dem Dasein immanente Urschuld den weiteren Gedanken, daß in dem großen, willensgewaltigen, maßlosen Individuum diese Urschuld besonders stark, besonders herausfordernd in die Erscheinung tritt. Je egoistischer sich das Individuum in sich versteift, je riesenmäßiger sich das individuelle Wollen behauptet und durchsetzt, um so greller tritt die Schuld des Individuums hervor. Hier nun kommt es nicht darauf an, daß ich mich mit dieser Metaphysik, die mit Hegel und noch mehr mit der Mystik Jakob Böhmes und des späteren Schelling in Verbindung gebracht werden müßte, auseinandersetze. Denn wie auch immer es mit dem Wahrheitsgehalt dieser Metaphysik bestellt sein mag: in jedem Falle würde die Knüpfung des Tragischen an diese Metaphysik eine ungeheure Einengung des Tragischen bedeuten. Alles, was über die Freiheit der Weltanschauung auf dem Gebiete des Tragischen dargelegt wurde, wäre einer solchen Einengung entgegenzuhalten. Tatsächlich würde von dem, was als tragisch gilt, nur ein spärlicher Rest übrig bleiben, wenn jene Meinung recht hätte. Ich will daher im Folgenden von dieser metaphysischen Zuspitzung der Überhebungstheorie

[1] Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 325.

[2] Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke; Hamburg 1891; Bd. 10, S. 34 ff. Auch in seinen Tagebüchern hebt er öfters die Überhebung und Maßlosigkeit als Ursprung des Tragischen hervor (Berlin 1903; Bd. 2, S. 192, 239, 254, 409; Bd. 3, S. 260).

[3] Hebbel, Tagebücher, Bd. 2, S. 378.

absehen und nur die sozusagen psychologische Bedeutung dieser Theorie ins Auge fassen.

Ohne Zweifel ist in zahlreichen Tragödien Überhebung die Ursache der Leiden des Helden. Ich erinnere an Xerxes bei Äschylos, an Phaëton bei Ovid, an Faust, insbesondere an den des Volksbuches und an den Klingerschen, an Byrons Manfred, Kain und Lucifer, an Karl Moor bei Schiller, an Roquairol, auch an Schoppe bei Jean Paul, an Holofernes und Herodes bei Hebbel, an Nero in Hamerlings Ahasver. Auch in Freytags Fabiern erscheint die schrankenlose Vermessenheit als Ursache, durch die das furchtbare Schicksal auf die Fabier herabgerufen wird. Ein eigentümliches Beispiel ist Dostojewskijs Raskolnikow: dieser will sich in seinen eigenen Augen den Beweis liefern, daß er ein außergewöhnlicher Mensch sei und als solcher das Recht habe, die für die große Menge geltenden Schranken zu überspringen. Er begeht zu diesem Zwecke einen Mord, vermag aber den Gedanken an die Tat nicht ruhig und stark auszuhalten, sondern gerät in einen Zustand marternder Zerrüttung, fiebernden Wahnsinns, unerträglichen, dumpfen Vorstellungszwanges. Doch bei weitem zahlreicher sind solche Fälle, die sich nur höchst gezwungenermaßen oder gar nicht unter die Überhebungstheorie bringen lassen. Dahin gehören erstlich alle tragischen Entwicklungen, in denen überhaupt *keine Schuld* als Ursache des tragischen Sturzes vorkommt. Man denke an Antigone bei Sophokles, an Volumnia, Desdemona, Cordelia, Romeo und Julia bei Shakespeare, an Raphael de Aquillas in Klingers Roman, an Genoveva, Agnes Bernauer bei Hebbel. Liegt hier *überhaupt* keine Schuld vor: wie soll da von Überhebung geredet werden können? Sodann aber läßt sich auch in der *schuldvollen* Herbeiführung tragischer Verwicklungen keineswegs immer Überhebung nachweisen. Von Überhebung wird nur dort die Rede sein dürfen, wo jemand die Ansprüche des eigenen Ich fühlbar über das berechtigte Maß hinaus steigert. Es muß ein maßlos starkes Selbstgefühl vorliegen und dieses zur Quelle sittlich verletzender Taten werden. Ein derartiger Bewußtseinsvorgang ist nun aber keineswegs in jedem schuldvollen Verhalten vorhanden. Wie will man die Treulosigkeit Clavigos, die schuldvolle Liebe der Jungfrau von Orleans, den Verrat des Brutus an Cäsar, wie will man selbst die entsetzlichen Frevel der Medea bei Euripides und Grillparzer oder des Golo in Hebbels Genoveva zwanglos unter den Gesichtspunkt der Überhebung rücken? In diesen und hundert anderen Fällen kann man nicht

sagen, daß die Schuld aus übermäßig gesteigertem Selbstgefühl hervorgegangen ist.

Es kommt übrigens auch der Fall vor, daß ein Dichter seinem Helden ein gewaltig gesteigertes Selbstgefühl gibt, dieses aber keineswegs als etwas Verwerfliches angesehen wissen will. Die gegnerischen Personen im Stück werden freilich so dargestellt werden müssen, daß sie das gewaltige Selbstgefühl des Helden als unberechtigt und frevlerisch, also als „Überhebung" betrachten. Vom Standpunkt des Dichters aus dagegen liegt in diesem Fall, mag auch das Selbstgefühl zu schwindelnder Höhe emporgestiegen sein, keine „Überhebung" vor. Und der Standpunkt des Dichters ist doch entscheidend, wenn der in der Dichtung zum Ausdruck kommende Gehalt angegeben werden soll. Hierher gehören Cäsar bei Shakespeare, Napoleon und Barbarossa bei Grabbe, während in desselben Dichters Heinrich dem Sechsten das ins Riesenmäßige gesteigerte, die Schranken des Endlichen verachtende Wollen des Helden wie eine frevlerische, die Macht des Endlichen herausfordernde Überhebung dargestellt wird. Auch in Björnsons erstem Drama „Über unsere Kraft" wird das unerhört maßlose Sichhineinsteigern des Innenmenschen in die Überzeugung, durch die äußerste Kraft des Glaubens und Betens Wunder erzwingen zu können, nicht als frevelnde Überhebung gekennzeichnet. Auch hier wieder wird sichtbar, wie sehr der Theoretiker des Tragischen stets die Vielgestaltigkeit der Fälle vor Augen haben muß.

Die Erörterung der Überhebungstheorie hat gezeigt, wie eng diese Ansicht mit der Annahme einer tragischen Schuld verknüpft ist. Nach dieser Seite findet die Überhebungstheorie ihre Erledigung erst in dem Abschnitt, der über die tragische Schuld handeln wird.

Siebenter Abschnitt

Das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes

1. Äußere und innere Gegenmächte

Bevor ich an die Fragen der tragischen Schuld und der tragischen Erhebung herantrete, wird es gut sein, von der Hauptstraße unserer Betrachtungen abzubiegen und die Aufmerksamkeit den tragischen Gegenmächten zuzuwenden. Neue wesentliche psychologische Züge werden hierdurch der bisher gewonnenen Bestimmung des Tragischen nicht zuwachsen. Wohl aber wird die uns bis jetzt feststehende Gestalt des Tragischen durch die folgende Untersuchung in sich mehr ausgearbeitet werden.

Wo leidvolle Schicksale vorgeführt werden, dort kommen auch die Gegenmächte, die Feinde, die das Leid verursachen, mit zur Darstellung. Dabei denkt jedermann zunächst an Feinde *von außen her*, an Menschen und menschliche Verhältnisse, wohl auch an Naturereignisse, die dem Menschen Verderben bereiten. In der Tat, wo uns Tragisches begegnet, fehlen solche äußere Feinde fast niemals. Die feindlichen Menschen gehen entweder absichtlich auf den Untergang der tragischen Person aus, oder es fehlt ihnen die verderbenbringende Absicht. Was dann die widrigen Verhältnisse anlangt, so werden diese bald durch kleine, elende Zufälle erzeugt, bald aus allgemeineren, tiefer liegenden, sozialen oder geschichtlichen Ursachen herausgeboren. Diese widrigen Verhältnisse können auch in Gestalt von Naturzufällen auftreten: als todbringende oder doch verheerende Krankheit am eigenen Leibe, als Verlust geliebter Personen durch unabsichtlich eingetretenen Tod, als Unglücksfall durch Herabstürzen, Ertrinken und dergleichen. Freilich wird solchen verderblichen Naturereignissen, wenn sie tragisch wirken sollen, das Gepräge des Schicksalsmäßigen gegeben werden müssen; durch das, was zunächst gemeiner Zufall ist, muß ein schicksalsmäßiges Walten ahnungsvoll hindurchscheinen. Davon war schon (S. 88 ff.) die Rede. So wirkt der Tod Kaiser Heinrichs bei Grabbe, des Dichters Marlowe in Tiecks Erzählung „Dichterleben", des Bischofs Nikolas in Ibsens Kronprätendenten, Oswalds in desselben Dichters Gespenstern, der Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm, das Ertrinken des Tauchers bei Schiller. Hier handelt es sich teils um natürlichen Tod, teils — in den letzten beiden

Fällen — um gewaltsamen Tod in Form von Unglücksfällen. Und doch empfangen wir den Eindruck einer tragischen Gegenmacht; denn was, prosaisch betrachtet, äußere, blinde Verkettung von Umständen ist, macht sich innerhalb der Dichtung als sinnvolles, bedeutungsschweres Schicksal fühlbar. Hierher gehört auch das Untergrabenwerden des hoheits- und schwermutsvollen, willensehernen Feldherrn Pescara durch die ihm aus seiner Verwundung in der Schlacht bei Pavia entstandene Krankheit von Lunge und Herz, wie dies Konrad Ferdinand Meyer in seiner düster strengen Novelle schildert. Nirgends vielleicht aber tritt ein elementares Ereignis mit so gewaltiger Schicksalswucht auf wie die Pest, die in dem Bruchstück „Robert Guiscard" von Kleist das Heer des Normannenherzogs vernichtet und schließlich diesen selbst anfällt.

Die äußeren Gegenmächte unterscheiden sich, je nachdem sie in unmittelbarer oder entfernterer Weise die Ursache des Leides und Unterganges sind. Sieht man sich nach den äußeren Gegenmächten im Wallenstein um, so fällt der Blick zunächst auf Octavio. Doch schiebt dieser den Buttler als unmittelbarer wirkende und von größerer Nähe aus treffende Gegenmacht zwischen sich und Wallenstein ein; und nach rückwärts weist er auf den kaiserlichen Hof als entferntere und hintergrundartige Gegenmacht hin. Dazwischen schalten sich noch Questenberg und die beiden Hauptleute Deveroux und Macdonald als helfende Werkzeuge dieser Hauptgegenmächte ein. Und an jedem anderen Drama lassen sich die äußeren Gegenmächte ebenso leicht unter diesem Gesichtspunkt ordnen.

Mit derselben Leichtigkeit kann man die äußeren Gegenmächte nach der zeitlichen Folge ihres Auftretens und Eingreifens unterscheiden. Der Verlauf der tragischen Verwicklung bringt es mit sich, daß neue Gegenmächte hinzukommen, während vielleicht andere, nachdem sie das feindliche Geschick ins Rollen gebracht, in den Hintergrund treten. In der Regel wird die Zahl der Gegenmächte im Lauf der tragischen Entwicklung größer. Unklugheit, Verblendung, Freveltaten der tragischen Person lassen neue Feinde erstehen, ebenso das Bemühen der schon vorhandenen Gegenmächte, alle Mittel zum Sturze des Gegners aufzubieten. So schwillt in Shakespeares Richard dem Zweiten, im Wallenstein, in Grillparzers Ottokar die Zahl der Gegenmächte erschreckend an.

Ein weiterer Unterschied ergibt sich aus dem Verhältnis, in dem das *Wissen* der tragischen Person zu den äußeren Gegenmächten steht. In den allermeisten Fällen *weiß* die tragische Person — freilich bald mehr, bald weniger — von den Gefahren, die sie umringen. Doch gibt es

auch Fälle, in denen die tragische Person völlig ahnungslos vom Untergange erfaßt wird. Alle feindseligen Pläne, alle Tücken und Teufeleien sind ihr verborgen geblieben. So ist es mit Siegfrieds Tod im Nibelungenlied. Wo solch ein ahnungsloser Untergang stattfindet, gibt es natürlich keine tragischen Kämpfe im eigentlichen Sinne vor der plötzlich hereinbrechenden Katastrophe. Wenn ich daher das durch äußere Gegenmächte hervorgerufene Tragische als das Tragische des äußeren Kampfes bezeichnen werde, so ist dieser Ausdruck mit Rücksicht auf die bei weitem größere Mehrzahl der Fälle gewählt. Das Tragische des ahnungslos hereinbrechenden Unterganges ist, wiewohl jener Name nicht völlig paßt, dennoch stillschweigend dazuzurechnen. Übrigens hat der Eindruck dieser Art des Tragischen seine besonderen Vorzüge. All die Entfaltungen und Steigerungen von Kraft freilich, die mit dem Auf- und Niederwogen von Kämpfen verbunden sind, kommen hier nicht vor. Dafür aber ist der grelle Kontrast, in dem die Unbefangenheit, Sorglosigkeit, Heiterkeit des Helden zu den in geheimem immer drohender anwachsenden feindlichen Mächten steht, und die Plötzlichkeit der Vernichtung von einer eigentümlichen und starken künstlerischen Wirkung.

Doch alle diese Unterschiede sind von geringer Bedeutung im Vergleich mit der Hauptgliederung in äußere und innere Gegenmächte. Schon ein flüchtiger Überblick über die bekanntesten Tragödien läßt erkennen, daß es auch innere Gegenmächte gibt. In dem eigenen Ich des Helden können Mächte auftreten, die sich gegeneinander feindlich kehren und ihn innerlich zu Fall bringen. Natürlich darf nicht jede Leidenschaft schon darum, weil sie den Helden tragisch verwickelt und stürzt, als innere Gegenmacht aufgefaßt werden. Cäsar geht infolge seines überragenden, herrschgewaltigen Geistes und seines Strebens nach Alleinherrschaft zugrunde; Egmont verfällt dem Tode infolge seiner leichtblütigen Vertrauensseligkeit. Aber es wäre verkehrt, diese Richtungen des Gemütes als tragische Gegenmächte aufzufassen. Vielmehr bilden sie in dem tragischen Kampfe das positive Glied, den Angriffspunkt für die feindlichen Mächte. Von inneren Gegenmächten wird nur dort die Rede sein können, wo die tragische Persönlichkeit gespalten ist, wo sich in ihr ein feindlicher Gegensatz auftut. In der Tat ist das Innenleben der tragischen Person häufig derart in zwei oder mehrere Seiten auseinandergerissen, daß diese sich aneinander wund reiben, aneinander zerren, einander unterwühlen und vergiften und so das ganze Selbst in Haltlosigkeit und Unseligkeit stürzen. Da zu jeder der feindlichen Seiten dasselbe

eine ungeteilte Ich gehört, so erleidet dieses das Schicksal der Selbstzerstörung. Dieser Selbstzerstörungsvorgang tritt in verschiedenen Formen auf: bald als Erstarrung und Verödung des Ich, bald als ein Sichwinden in seelischen Krämpfen; hier als moralischer, dort als rein psychologischer Zusammenbruch; das eine Mal als Zwiespalt auf den Höhen des Menschlichen, das andere Mal als ein unter wesentlicher Beteiligung des Niedrigen und Tierischen im Menschen sich vollziehender Kampf.

Wer sich etwa von den Shakespeareschen Gestalten Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard den Zweiten, von den Schillerschen Karl Moor, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, von den Goethischen Clavigo, Tasso und insbesondere Faust in ihren seelischen Zuständen vergegenwärtigt, der blickt in Gemüter hinein, die von inneren Kämpfen zerrissen sind. Aus Grillparzer drängen sich uns Medea, Jason, Sappho auf, aus Maler Müller und aus Hebbel die Gestalt Golos, aus Wagner Tannhäuser und Wotan, aus Byron Harold, aus Ibsen Skule, Rebekka West, Baumeister Solneß, der Bildhauer Rubek, aus Gerhart Hauptmann Johannes Vockerat, der Glockengießer Heinrich, Gabriel Schilling, aus delle Grazies Drama „Der Schatten" Werner, aus Hermann Hesses Novelle „Klingsors letzter Sommer" der expressionistische Maler Klingsor. Auch ohne eine Analyse anzustellen, bemerkt jeder, daß es sich in diesen Beispielen um innere Gegenmächte und Kämpfe verschiedenen Grades und verschiedener Art handelt. Es wird meine Aufgabe sein, auf die Unterschiede einzugehen, die sich in dieser Hinsicht ergeben. Zunächst indessen müssen einige Punkte erledigt werden, die sich auf die inneren tragischen Kämpfe überhaupt beziehen.

2. Genauere Bestimmung der inneren tragischen Gegenmacht

Es ist klar: von inneren tragischen Gegenmächten kann nur dort die Rede sein, wo innerer Zusammenbruch stattfindet, wo sich das Selbst innerlich aufreibt, sich innerlich zugrunde richtet, oder wo doch die Gefahr inneren Verderbens droht. Doch nicht an jedem inneren Zusammenbruch sind innere tragische Gegenmächte beteiligt. Die innere Vernichtung erfolgt häufig schon dadurch, daß der Mensch dem Ansturm der äußeren Geschicke nicht gewachsen ist. Julia bei Shakespeare, Gretchen bei Goethe, Hero bei Grillparzer, die geschändete Lucretia in Ovids Fasten werden innerlich vernichtet, ohne daß dabei innere Gegenmächte wirksam wären. Nur dort ist der seelische Zu-

sammenbruch auf innere tragische Gegenmächte zurückzuführen, wo er aus der Zerspaltung des Ich hervorgeht.

Wie der innere Zusammenbruch, so ist auch der *Widerstreit der Gefühle* von weiterem Umfange als die Wirksamkeit der inneren tragischen Gegenmächte. Nicht jeder Widerstreit von Gefühlen, nicht jeder innere Kampf, in den die tragische Person geworfen wird, ist so aufzufassen, als ob dabei innere tragische Gegenmächte im Spiele wären. Innerer Kampf kann ja auch dadurch entstehen, daß ein an sich unzerteiltes, festgefügtes, kraftvoll-gesundes Ich durch außergewöhnlich feindselige Umstände in inneren Widerstreit geworfen wird. Nur wo der innere Kampf in der *wesenhaften* Zerspaltung des Ich seine Ursache hat, darf von einer inneren tragischen Gegenmacht die Rede sein.

Nicht leicht kommt in einem Stück so viel innerer Widerstreit von Gefühlen vor wie in Corneilles Cid. Hier wird Don Rodrigo, als ihm sein Vater die Schmach erzählt, welche ihm Chimenens Vater zufügt, von der Pflicht der Ehre, die ihn zur Rache an Chimenens Vater treibt, und von dem Verlangen, die geliebte Chimene zu besitzen, als von zwei unverträglichen inneren Mächten zerrissen. Ebenso wird Chimene, nachdem Don Rodrigo ihren Vater getötet, von der erbitterten Feindschaft, zu der sich in ihrer Brust Ehre und Liebe erheben, gequält. Die Ehre gebietet ihr, den Tod Don Rodrigos, den sie doch zu lieben fortfährt, anzustreben. Und ähnlich steht es mit der Infantin: auch ihr Herz ist ein Schauplatz des Kampfes zwischen Ehre und Liebe. Und diese inneren Kämpfe bilden die Hauptsache des Dramas; unablässig legen die genannten Personen ihr Hin- und Hergezogenwerden in langen Ergüssen dar. Trotzdem darf man hier nicht von tragischen inneren Gegenmächten reden. Denn Liebe und Ehre gehören zur *ungeteilten* Substanz jener Personen; es ist nur die *in außergewöhnlichem Grade konfliktvolle, unselige Lage*, wodurch die beiden an sich keineswegs einander widerstreitenden Affekte in derselben Person feindlich aneinandergeraten. Einheitlich geartete Naturen werden hier infolge besonders ungünstiger äußerer Gegenmächte in innere Kämpfe geworfen. Von einem durch das Grundgefüge der Persönlichkeit gehenden Riß, von einer gefahr- und widerspruchsvollen Zusammensetzung der Grundelemente der Persönlichkeit ist hier nichts zu finden. Und so darf man denn auch nicht sagen, daß sich hier die Persönlichkeit in eine tragische Macht und Gegenmacht gespalten hätte. Dasselbe gilt von den inneren Kämpfen der Personen in Corneilles Horatius und Racines

Andromache. Auch die jammervolle Zerrüttung, in der Ernst Hardt den als Narren sich gebärdenden Tantris in den beiden letzten Akten seines von reifer Kunst zeugenden Dramas auftreten läßt, stammt nicht aus einer an sich zerrissenen Wesensbeschaffenheit, sondern nur aus der ausgesucht unseligen Lage, in die ihn sein Schicksal hineingetrieben hat.

Es versteht sich von selbst, daß der aus dem Wesensinnern stammende Widerstreit nur dann tragisch wirkt, wenn er die Person in innere Vernichtung hineinreißt oder ihr doch unmittelbar nahe bringt. Dies folgt aus dem über die allgemeinste Natur des Tragischen Gesagten. Wo ein Widerstreit zwar aus der Wesensbeschaffenheit der Person folgt, aber nicht die Schärfe des Verderbenbringenden gewinnt, wird er nicht als tragisch empfunden. Dies gilt beispielsweise vom Widerstreit im Gemüt Emilia Galottis. Im Hause des Prinzen fühlt ihre reine, keusche Seele die heißen, verführerischen Regungen der Sinnlichkeit als beunruhigenden Feind in sich aufsteigen. Hier kommt ohne Zweifel eine tiefgehende Spaltung des Ich zum Vorschein; allein sie ist doch nur erst keimartig vorhanden. Nur Anfänge von ihr nimmt Emilia in ihrer Seele wahr — Anfänge, von denen wir im Zweifel sind, ob sie ihrer Seele verderblich werden können. Der Dichter zwar will die Sache so angesehen wissen, daß der beginnende Widerstreit in ihrer Brust die höchste Gefahr für ihre Unschuld bedeute; allein glaublich zu machen hat er dies nicht vermocht. Der unbefangene Leser kann die sinnlichen Regungen, von denen Emilia spricht, in Anbetracht des Charakters, wie ihn der Dichter dargestellt hat, nicht als so schwerwiegend beurteilen, daß er die Gefahr inneren Verderbens notwendig daran geknüpft sehen müßte. So werden wir also auch hier von einer inneren tragischen Gegenmacht nicht reden dürfen.

Mit den gegenwärtigen Betrachtungen ist eine Zweiteilung des Tragischen gegeben. Um kurze Bezeichnungen zu haben, kann man *das Tragische des äußeren* und *das des inneren Kampfes* einander gegenüberstellen. Dabei ist natürlich der Ausdruck „innerer Kampf" nicht in dem Sinne jedes beliebigen Widerstreits, sondern in der zugeschärften Bedeutung zu nehmen, die soeben auseinandergesetzt wurde.

3. Besondere Fragen

Wir bringen uns zunächst zu Bewußtsein, daß der ausschließende Sinn, der dem Tragischen des äußeren Kampfes zukommt, dem Tragischen des inneren Kampfes nicht anhaftet. Im Tragischen des äußeren

Kampfes ist nur äußerer Kampf vorhanden, während das Tragische des inneren Kampfes in den meisten Fällen zugleich äußere Kämpfe aufweist. Denn es ist natürlich, daß die inneren Zerspaltungen und Zerrüttungen sich besonders heftig erst dann entwickeln, wenn feindliche äußere Verhältnisse — Armut, unglückliche Liebe, Mangel an Anerkennung, unpassende Lebenslage — die in der Individualität liegenden gefährlichen Keime zu starker Entfaltung bringen. Und es ist weiter natürlich, daß die Unklugheiten, Überspanntheiten, die Fehlgriffe und Freveltaten, deren sich das von außen gereizte in sich uneinige Individuum schuldig macht, ihm neue Gegner erwecken und die schon vorhandenen feindseligen Verhältnisse verschärfen. So werden die inneren Gegenmächte in der Brust Karl Moors durch den schurkischen Brief seines Bruders entfacht, und Hamlets gefährliche Anlage wird durch das schamlose Ehebündnis seiner Mutter und durch die Kunde von der Ermordung seines Vaters zu böser Entwicklung gebracht. Und nachdem einmal Karl Moor und Hamlet auf diese Weise in scharfe innere Zwiespälte und Kämpfe geraten sind, werden sie hierdurch zu Handlungen geführt, die ihnen neue Feinde entstehen lassen.

Indessen kann es doch auch Fälle geben, in denen das Tragische des inneren Kampfes sich ohne das Eingreifen äußerer Gegenmächte entwickelt. Manche Naturen sind so unselig angelegt, daß sie, auch wenn die äußeren Verhältnisse durchaus günstig liegen, auch wenn das Schicksal es gut mit ihnen meint, sich dennoch in innerer Zerrüttung abarbeiten. Naturen von der Art Rousseaus, Byrons, Hölderlins, Heinrich Kleists, Grillparzers tragen ihre gefährliche Anlage in so stark zur Entwicklung drängender Weise in sich, daß sie rein von innen her, auch bei Erfüllung aller ihrer sich auf die äußere Lebenslage beziehenden Wünsche sich in ihren Kämpfen und Leiden aufreiben. Schopenhauer ist zwar keine tragische Gestalt in vollem Sinne; von innerer Aufreibung kann bei ihm keine Rede sein. Doch aber hat er ohne Zweifel manche Stunden grauenvoller Verdüsterung, gefahrvollen inneren Kampfes erlebt, Stunden, die seinem Leben etwas von der Weihe des Tragischen geben. Trotzdem findet man in seinem Lebensgange nur wenig von den feindlichen äußeren Mächten, von denen es klar wäre, daß sie an seiner schweren, feindseligen Lebensstimmung in entscheidender Weise Schuld trügen. In noch höherem Grade gilt dies von Nietzsche. Sein Innenleben entwickelte sich zu einer Tiefe der Zerrissenheit, zu einer Härte der widereinander empörten Gegensätze, zu einer Grausamkeit des Sichselbst-

wehetuns, daß man sich nur schwer eine Vorstellung davon bilden kann. Und doch kann man kaum sagen, daß feindliche äußere Mächte ihn in diese Entwicklung hineingetrieben hätten.

Übrigens auch wo an einem Tragischen des inneren Kampfes äußere Gegenmächte mitwirken, kann doch der Dichter eine Art der Darstellung wählen, die es als gerechtfertigt erscheinen läßt, von den äußeren Gegenmächten abzusehen. Besonders ist es die Lyrik, die der Darstellung in dieser Beziehung keine Vollständigkeit auferlegt. Überhaupt braucht der lyrische Dichter, wenn er sein tragisches Leid ausströmen läßt, weder die äußeren noch die inneren Gegenmächte in mehr als nur unbestimmter, allgemeiner Weise zu bezeichnen; ja er kann sich hinsichtlich der Herkunft seiner Leiden jeder Erwähnung enthalten. So weist Hölderlin in der Ode „Die Heimat" nur ganz unbestimmt auf die Liebe als leidbringende Macht hin; aus welchen äußeren oder inneren feindlichen Mächten aber das heilige Leid, das sich mit seiner Liebe verknüpft, entsprungen sei, darüber sagt er nichts. So ist es auch in seinem Gedichte „Griechenland": wir blicken in ein schmerzlich gespaltenes Gemüt hinein, allein wir erfahren nicht, in welchem Verhältnis äußere und innere Gegenmächte an dem Herbeiführen dieses Zustandes beteiligt waren. Dasselbe gilt von „Hyperions Schicksalslied". Eine ähnliche unbestimmte Ahnung tragischen Geschickes weht uns aus manchen Gedichten Lenaus an: aus dem Gedicht „Der schwere Abend", aus dem, welches mit der Zeile „Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben!" beginnt. Mit dieser Unbestimmtheit soll kein tadelnswerter Mangel der Lyrik bezeichnet sein. Die Lyrik ist in betontem Sinne eine Kunst des Gefühls, eine Kunst, die, im Gegensatz zu der Gegenständlichkeit der Vorstellungen, durch das Gefühl als solches wesensbestimmt ist. Es ist der Lyrik daher nicht angemessen, den ursachlichen Zusammenhängen der Gefühle genau nachzugehen. Immerhin braucht die Unbestimmtheit nicht überall so groß zu sein wie in den vorhin angeführten Beispielen. In seinen beiden Gedichten „Der Bann" und „Incubus" beispielsweise führt Grillparzer die Tragik seines Lebens auf bestimmte innere Gegenmächte zurück: dort auf den „wilden Dämon Phantasie", hier auf den „finsteren Geist", den er „Unfried" nennt. Und in seinem Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen" treten uns neben den Feinden der eigenen Brust auch äußere Gegenmächte — die allzu harte Selbständigkeit seiner Geliebten und der rohe Stumpfsinn der Welt — in verhältnismäßig bestimmter Weise entgegen. Von erschütternd greller Tragik sind manche von Heines Lazarus-

Gedichten. Zuweilen deutet er seinen leiblichen Jammer und andere feindselige Verhältnisse als äußere Ursachen seiner höhnenden Verzweiflung an; in anderen Gedichten dagegen macht er von dem Rechte des Lyrikers Gebrauch, das Unglücksgefühl ohne alle Andeutung von Ursachen hinauszuklagen. Jedenfalls ist die Bestimmtheit, bis zu der es die Lyrik im Bezeichnen der Ursachen des tragischen Leides zu bringen vermag, noch unbestimmt genug im Vergleich zu der Genauigkeit, die wir in dieser Beziehung von Drama und Epos, als den beiden auf ursachliche Verknüpfung angelegten Zweigen der Dichtkunst, fordern. Es bestätigt sich hier eben das, was schon oben (S. 19 f.) ausgesprochen wurde: daß die Lyrik gemäß ihrem Wesen das Tragische nicht zu voller Entwicklung bringen könne.

In der Tonkunst natürlich sind — abgesehen von der Programmmusik — die äußeren tragischen Mächte noch weit weniger darstellbar als in der Lyrik. In den bildenden Künsten dagegen lassen sich diese ohne Schwierigkeit darstellen. Der kreuztragende Heiland kann von den hartherzigen Juden umgeben sein. Überhaupt kann neben dem tragisch Besiegten der Sieger mit in die Gruppe aufgenommen werden. Dagegen vermag die Tonkunst, wie die Lyrik, *innere* tragische Gegenmächte ganz wohl auszudrücken. In den Tönen kann sich ein unselig zerrissenes Gemüt ohne prinzipielle Schwierigkeit zum Ausdruck bringen. Für den Maler und Bildhauer dagegen ist es eine schwierige Aufgabe, aus Gesichtszügen und Haltung seines tragischen Helden innere Zerspaltenheit hervorblicken zu lassen.

In den Theorien des Tragischen ist sehr viel — und mit Recht — von Kampf, Konflikt, Kollision und dergleichen die Rede; doch leiden die Darstellungen meistens an dem Mangel allzu großer Allgemeinheit. Es werden die Mächte, gegen die sich der Kampf der tragischen Person richtet, in der Regel viel zu wenig eingehend behandelt; besonders pflegen die Unterschiede, die sich an diesen Mächten als entscheidend für die Ausgestaltung des Tragischen und für die Eigentümlichkeit des tragischen Eindrucks hervortun, vernachlässigt zu werden. Besonders die Zerrissenheit der tragischen Person findet gewöhnlich nicht die gebührende Würdigung. Und doch gibt gerade die innere Gespaltenheit dem Tragischen des inneren Kampfes seine hohe Bedeutung. Wo sich gegen die tragische Person nicht nur widrige Verhältnisse und verderbensinnende Menschen kehren, sondern auch ein Teil ihres eigenen Selbst empört, dort ist das Tragische offenbar in der schneidendsten Form vorhanden. Gehört

Gegensatz und Kampf zum Tragischen, so ist diese Seite seiner Natur im Tragischen des inneren Kampfes ganz besonders entwickelt. Selbst ein Teil des eigenen Ich hat sich hier auf die Seite der verderbenbringenden Feinde geschlagen. Der Kampf zwischen Macht und Gegenmacht hat sich hier zugleich in die eigene Brust des Helden geworfen. In dieser Herausarbeitung schärfster Zerrissenheit und innerlichster Aufgewühltheit des tragischen Bodens, in dieser Vertiefung und Verfeinerung des tragischen Unglücks besitzt das Tragische des inneren Kampfes einen wichtigen Vorzug vor dem der anderen Art. Hiermit hängt auch zusammen, daß das Tragische des inneren Kampfes grundsätzlich psychologisch interessanter ist. Denn die widerspruchsvolle Verwickeltheit, die qualvolle Tiefe der menschlichen Natur, die Kraft des Ich, sich in Gegensätze auseinanderzureißen und doch dabei dasselbe Ich zu bleiben, kann im Tragischen des inneren Kampfes weit mehr herausgestaltet werden. Doch wird das Tragische des äußeren Kampfes dadurch nicht etwa zu einer minderwertigen Art herabgesetzt. Gerade die Stärke, Ungebrochenheit, Ganzheit der Individualität gibt dem tragischen Kampf eine Größe und Wucht, wie sie dem Tragischen jener zerrisseneren Art nicht beiwohnt. Der Held bleibt, wie wild auch die Kämpfe gegen ihn entfesselt sein mögen, als starkes, sich selbst einheitlich bejahendes, sich selbst treu bleibendes Individuum bestehen. Diese Größe des Menschlichen vermag das Tragische des inneren Kampfes naturgemäß nicht zur Darstellung zu bringen. Das Tragische des inneren Kampfes ist, wie schon ein flüchtiger Überblick über die Geschichte der Tragödie lehrt, in der griechischen Tragödie nur in sehr geringem Maße zu finden. Erst die neuere Tragödie vertieft sich derart in die Innerlichkeit des Menschen, daß der tragische Zwiespalt mit Vorliebe in die Seele des Helden verlegt wird.

Wohl nirgends findet sich das Tragische so einseitig auf das Tragische des inneren Kampfes eingeschränkt wie bei Bahnsen. Seine ganze Philosophie ist eine hohnlachende Verherrlichung des absoluten Selbstwiderspruchs. Die Welt ist ein in seinem Kerne ewig selbstentzweiter Wille ohne Versöhnung und Ausgleichung. Alle Versöhnung ist Schein und Trug. So ist es denn kein Wunder, daß ihm das Tragische eine hochwillkommene Erscheinung ist. In dem Tragischen kommt, so glaubt er, die grundwesentliche Selbstentzweiung des Weltwillens zu offenbarer Erscheinung. Der tragische Mensch ist ihm der in seinem Wollen, in seiner sittlichen Substanz versöhnungslos zerrissene Mensch. Das ent-

scheidende Kennzeichen des Tragischen ist „die absolute Unverträglichkeit des Gewollten mit sich selber". Zwei sich widersprechende Motive zerren an dem tragischen Menschen zugleich und in gleicher Kraft als unbedingt verbindliche Forderungen. Er wird zwischen unvereinbaren Pflichten hin und her geworfen. „Treue steht wider Treue", und nicht einmal im Quietismus findet das Gewissen Rettung. Er handle, wie er wolle: im Unrecht ist er immer. Bahnsen kann die Zerspaltenheit des tragischen Individuums mit nicht genug starken Worten zum Ausdruck bringen. Mitten durch die Welt zieht ein Riß; von der Wurzel an ist die Welt tragisch geartet. Diese tragische Anlage der Welt, diese abgrundtiefe Weltnegativität kommt in dem tragisch selbstentzweiten Menschen am sichtbarsten und grellsten zum Ausdruck. Bahnsen hat für solche tragische Zerwühlungen ein erbarmungslos scharfes Auge. Man sieht: er schränkt das Tragische nicht nur auf das Tragische des inneren Kampfes ein, sondern er geht in der Verkürzung des Umfanges des Tragischen weiter: es fällt ihm mit einer bestimmten Art des Tragischen des inneren Kampfes zusammen. Ich könnte diese Art als das Tragische der moralischen Antinomie bezeichnen. Es wird später (im fünfzehnten Abschnitt) hiervon als von einer wichtigen Form des Tragischen die Rede sein. Ohne Zweifel hat Bahnsen diese Form des Tragischen — freilich in dem Glauben, in ihr bestehe das Tragische überhaupt — mit Wucht und Tiefblick zur Darstellung gebracht.[1]

Auch an Solger kann hier erinnert werden. Für ihn besteht das Tragische darin, daß die menschliche Natur durch innere Widersprüche unfähig sei, die Idee darzustellen; daß der Mensch als erscheinendes Wesen zu unvereinbaren Widersprüchen verdammt sei.[2] Doch wendet Solger seine Theorie bei weitem nicht so stark ins Pessimistische. Das Untergehen der Idee ist zugleich ihr Triumph. Nicht harte Trostlosigkeit, wie bei Bahnsen, sondern die sanftere Trauer der Melancholie liegt über den Ausführungen Solgers.

4. Besondere Gestaltungen des Tragischen des äußeren Kampfes

Überblicken wir die besonderen Gestaltungen des Tragischen des äußeren Kampfes, so kommt ihnen nach allem

[1] Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, S. 26, 45, 50 f., 62, 86.

[2] Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96 f., 316.

Gesagten das Gemeinsame zu, daß es sich in ihnen um *ungespaltene, mit sich einige* Individuen handelt. Innere Kämpfe können zwar auch hier stattfinden; aber sie dürfen nicht von der Schärfe sein, daß das Individuum in zwei einander bekämpfende Teile zerrissen und hierdurch in den Untergang gestürzt oder diesem doch entgegengeführt würde. Aus den mannigfaltigen Gestaltungen heben sich zwei als besonders charakteristisch hervor: *erstlich* die Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und *zweitens* die ungeteilt der Selbstsucht, dem Bösen hingegebenen Charaktere.

Es gibt hohe, edle Naturen, die trotz Bedrängnis und Verfolgung, trotz Hohn und Schmach sich die klare Reinheit ihrer Seele bewahren, und die auch dann, wenn sie ein feindliches Schicksal in den Untergang reißt, sich selbst treu bleiben und den wertvollen Gehalt, dem ihr Leben gegolten hat, auch noch angesichts des Todes festhalten. Mag auch Trauer und Gram ihre Seele überschatten, mögen sie auch innerlich zusammenbrechen, so bleiben sie doch in ihrem Fühlen und Glauben unentwurzelt stehen. Und sollten sie selbst Stunden haben, wo sie an dem Weltlauf und dem Guten und an sich selber irre werden, so geht doch ihr Glaube an das Echte und seinen Wert siegreich hervor und bewahrt sie vor Selbstverlust. Unter den tragischen Gestalten, die ungeteilt in der Gediegenheit des Guten leben, strahlt keine so wie Antigone hervor. Wo sie, dem harten Gebote Kreons zuwiderhandelnd, den Bruder zu bestatten eilt, wo sie vor Kreon ihre Tat bekennt, wo sie vom Leben Abschied nimmt und ihrem Grabgemache zuschreitet, überall bleibt das leidenschaftliche Festhalten an dem ewigen Rechte der Mittelpunkt ihres Wesens. Damit ersichtlich werde, welch vielgestaltige Menge von Charakteren hierher gehört, greife ich noch einige Beispiele heraus. Iphigenie in Aulis bei Euripides und Racine, Hippolytos bei denselben beiden Dichtern, der in reinem Menschentum mild strahlende Tscharudatta in Mricchakatika; der Kaufmann von Venedig, Graf Gloster, Edgar, Kent im Lear, der Herzog Gloster in dem zweiten Teil von Heinrich dem Sechsten; bei Schiller Tell und Max Piccolomini, der bei allem Widerstreit zwischen Pflicht, Liebe, Freundschaft auch nicht vorübergehend von dem Wege der Pflicht abweicht; Genoveva bei Mahler Müller und Hebbel, Brand bei Ibsen; auch Thusnelda in Halms Fechter von Ravenna, Arria in Wilbrandts Tragödie, Anzengrubers Pfarrer von Kirchfeld, der seinen evangelischen Glauben in gefahrvollster Lage öffentlich bekennende und ihm in Not und Elend treu bleibende Christoph Rott in Schönherrs

Glaube und Heimat, Vittoria Accorombona in Tiecks Roman, Balder in Heyses Kindern der Welt, Risler in dem Romane Alphonse Daudets — sie alle sind Beispiele für das Tragische des ungeteilten sittlichen Gemüts.

Nächstverwandt sind solche tragische Gestalten, die, ungeteilt und schuldlos wie jene, doch kein so klares sittliches Bewußtsein haben, daß man von ihnen sagen könnte, daß sie im Guten leben. Es sind Naturen, deren Fühlen und Wollen überwiegend durch Triebe und Neigungen, Begierden und Affekte bestimmt ist, für die sonach sittliche Vorsätze und Grundsätze, ein Entsagen und Unterdrücken aus moralischen Gründen kaum noch vorhanden sind; Naturen also, deren Innenleben überwiegend etwas unmittelbar Gefühlsmäßiges, etwas unbefangen Naturartiges hat; Naturen, die unterhalb von Gut und Böse — diese Worte in strengstem Sinne genommen — stehen. Ich denke dabei an tragische Personen wie Ophelia, Julia, Romeo bei Shakespeare, an die beiden Liebenden in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, an Egmont und Klärchen bei Goethe. Hier überall vollzieht sich das tragische Schicksal an Menschen, die sich naturartig ausleben und dabei weder in Spaltung noch Schuld verfallen. Nach meiner Überzeugung nämlich sind auch Romeo und Julia bei Shakespeare wie bei Keller, auch Goethes Egmont und Klärchen, wenn man auf den Sinn der Dichtungen eingeht, als frei von Schuld zu erachten. Der folgende Abschnitt wird das Problem der tragischen Schuld behandeln.

Das volle Gegenteil zu dem Tragischen des ungeteilten sittlichen Gemütes bildet *das Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes*. Hier handelt es sich vorzugsweise um jene harten, ehernen Naturen, die darin aufgehen, ihre gewalttätigen, verletzenden Eigenschaften auszuleben, die kein Gesetz kennen als ihr starkes, eigensüchtiges, um fremdes Wohl unbekümmertes, auf Herrschen und Unterdrücken angelegtes Ich. Mögen sie noch so viel Wehe zufügen, noch so tief in Schuld und Missetat verstrickt werden: sie bleiben ihren selbstsüchtigen Leidenschaften getreu; ohne Anwandlung von Schwäche, ohne Beunruhigung durch Gewissensbisse vollziehen sie, wozu ihr entfesseltes, finsteres Ich sie treibt. Freveln gilt ihnen als Ausdruck ihrer ungewöhnlichen, harten, elementaren Natur. So ist denn auch ihr Sündigen stets in großem Stil gehalten. Auch angesichts des Unterganges sind sie so furchtlos, ihr schuldvolles Ich rücksichtslos zu bejahen. Trotzig gehoben durch das Gefühl ihrer gewaltigen Individualität, gehen sie in den Tod.

Das Verhalten angesichts des Todes ist die eigentliche Probe dafür, ob ein Charakter hierher gehöre. Entwickelt sich die Tragik nicht bis zur Schärfe des Unterganges, biegt sie vorher um, so bleibt der Zweifel, ob das Bevorstehen des Todes die tragische Person nicht am Ende doch in Schwäche, Reue, Gewissensangst, moralische Reinigung oder Verzweiflung geführt haben würde. Es gibt wohl kein Drama, das eine so reiche Fundgrube für tragische Charaktere dieser Art wäre, wie Shakespeares Heinrich der Sechste im zweiten und dritten Teile. Die Königin Margareta, die Herzöge York und Suffolk, der Kardinal von Winchester, Graf Warwick, Lord Clifford — sie alle sind Prachtstücke von elementaren, im Freveln eine unerschrockene Natur ungebrochen auswirkenden Individualitäten, Verkörperungen des Nietzschischen Ideals vom gesunden, wohlgeratenen, raubtierartigen Menschen. Belehrend ist es, wie Herzog York und Königin Margareta — letztere besonders in Richard dem Dritten — sich in ihrem höchsten Leid verhalten. Sie schleudern die grimmigsten Flüche gegen die Missetaten, durch die ihre Feinde ihnen Wehe zugefügt; dagegen kommt es ihnen nicht in den Sinn, ihrer eigenen Missetaten zu gedenken und reuevoll sich selber zu fluchen. Sich selbst mit moralischem Maßstab zu betrachten, liegt ihnen fern. Auch Richard Gloster gehört hierher, soweit er in Heinrich dem Sechsten vorkommt. Als Richard der Dritte dagegen gehört er nicht mehr völlig zu den ungeteilten Frevlern; denn vor seinem Ende erwacht das Gewissen und rüttelt mit zerstörender Wut an den Grundfesten seiner teuflischen Natur. Hervorragende Beispiele bietet Shakespeare auch in den beiden entarteten Töchtern Lears, in dem Herzog Cornwall und in Edmund, dem Bastardsohne Glosters, dar. Auch an das Nibelungenlied kann hier erinnert werden. Besonders Hagen und Kriemhild zeichnen sich durch ihren alle Schuld und Greuel ruhig und kalt auf sich nehmenden, ungebrochenen Willen aus. Allerdings ist hier bei aller Schuldbeladenheit eine sittliche Berechtigung vorhanden, wie sie bei jenen Shakespeareschen Gestalten nicht zu finden ist. Sodann aber muß der antiken Tragödie mit Nachdruck gedacht werden. Man stelle sich Eteokles in des Aschylos Sieben gegen Theben vor: er stürmt in den Bruderkampf, gejagt von dem brennenden Vaterfluch, doch ohne jene „brütende, die Tatkraft schwächende, mutgebrochene Seelenstimmung", die man Schuldbewußtsein nennt.[1] Und Ähnliches gilt von seiner Klytämnestra.

[1] J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 222 f. Der Verfasser ist ein Meister in dem Schildern und Erzeugen jener feierlich düsteren,

Doch auch noch andere Charaktere gehören zu dem Tragischen des ungeteilten schuldvollen Gemütes. Bisher hatte ich solche Fälle vor Augen, in denen das schuldvolle Verhalten mit elementarer Wucht aus einer groß und stolz angelegten Natur hervorbricht. Doch kann es auch so sein, daß das schuldvolle Verhalten lediglich aus Schwäche, aus Widerstandsunfähigkeit hervorgeht und sich dennoch ein ungeteiltes Stehen in der Sünde entwickelt. Das Herz wird durch den Reiz der Sünde so vergiftet, daß die Regungen des Gewissens verstummen. Don Jose in Mérimées Carmen kann uns dafür als Beispiel dienen. Er ist ein guter, braver Bursch, unverdorben, aber schwach, gegen Verführungen widerstandslos. Da bricht in sein Herz eine übermächtige, wilde Leidenschaft ein, die Liebe, gewürzt vom Reiz der Sünde, vom Taumel zügelloser Sinnlichkeit. So wird er zum Überschreiten aller Ordnungen und Schranken gebracht, er gerät auf die Bahn gewissensstumpfen Verbrechertums. Und als sich sein Schicksal vollendet, geht er gleichgültig, kühl, als gälte es eine Nebensächlichkeit, dem Tode entgegen. Wieder anders ist es bei Carmen selbst. Elementare Natur ist ihr mit jenen Shakespeareschen Verbrechern gemeinsam. Allein bei ihr ist der unwiderstehliche Drang nicht auf Herrschaft oder Rache gerichtet, sondern auf das völlig ungebundene, vom Reiz der Freiheit gesteigerte Genießen der Liebe. Sie ist eine unbefangene Teufelin; von moralischen Regungen ist sie gänzlich unberührt. Auch sie geht in den Tod, als handle es sich um eine Kleinigkeit. Nebenbei bemerkt: das Große an ihr ist ihr unbedingter Freiheitsdrang; Liebe und Freiheit ist ihre höchste Lebenssteigerung; diese will sie auskosten. Etwas Ähnliches ist von Don Juan bei Grabbe und Mozart zu sagen. Auch des Esseintes in Huysmans Roman gehört hierher. So verwickelt bis ins Feinste hinein auch sein Wesen ist, so geht es doch in verfaulter Perversität, in sinnlich-geistiger Selbstbesudelung restlos auf.

Durch das Tragische des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind wir mit der Tragik, die dem Verbrechen anhaftet, in nahe Berührung gekommen. Über das Tragische der Verbrechens wird später — im neunten Abschnitt — im Zusammenhange zu sprechen sein. Dort werden auch Eigentümlichkeiten dieser Art des Tragischen zur Sprache kommen, die dem Gedankengange gemäß bei den hier angeführten Beispielen noch unberücksichtigt bleiben mußten. Denn hier hat uns an den tra-

glühend männlichen, übermenschlich leidenschaftlichen Stimmungen, die den Untergrund der Schöpfungen des Aschylos bilden.

gischen Verbrechern nur die eine Frage interessiert, ob sie ungeteilt der Schuld hingegebene Naturen sind.

Das Tragische des ungeteilten sittlichen und das des ungeteilten schuldvollen Gemütes sind zwei äußerste Endglieder, zwischen denen zahlreiche Fälle weniger ausgesprochenen Gepräges liegen. Bei einer Menge tragischer Charaktere steht die Sache so, daß, obwohl ihnen das Merkmal der Ungespaltenheit gerade so wie jenen zukommt, doch weder von schuldloser Reinheit des Gemütes, noch auch von einer Herrschaft des Gemeinen und Bösen in der Seele gesprochen werden darf. Hohes und Niedriges ist in verschiedenen Verhältnissen gemischt, ohne daß doch die Individualität auseinandergerissen wäre. Achilles, Agamemnon, die Homerischen Helden überhaupt stellen eine solche Mischung dar, und doch sind sie ungeteilte Menschen; innerlich kampflos nehmen sie ihr Leid auf sich. Besonders interessant sind solche Fälle, in denen sich die tragische Person vom Standpunkte des Dichters und Lesers aus einer Schuld teilhaft macht, selbst aber von dieser Schuld kein Bewußtsein hat, sondern ihr schuldvolles Tun als selbstverständlichen und berechtigten Ausfluß ihrer Individualität betrachtet. Solche unschuldig schuldige Gestalten findet man häufig in den tragischen Dichtungen. Hero bei Grillparzer sündigt, indem sie sich Leandern hingibt, wider die Pflicht der Keuschheit, die ihr als Priesterin auferlegt ist; allein diese ihre Liebe quillt mit so einfach gebietender, zweifelsfreier Entschiedenheit aus ihrer Natur, daß ihr diese Pflichtverletzung nicht als Schuld auf die Seele fällt. Ähnlich ist es bei Rahel, der Jüdin von Toledo. Daß sie den verheirateten König in ihr Liebesnetz zieht, ist ohne Frage unrecht. Allein ihr Wesen geht so restlos in übermütigem, törichtem, reizendem Spiel, in schmeichelnder, begehrender, kecker Sinnlichkeit auf, daß sie ihr Verhalten nicht als Unrecht fühlt. Oder um einen ganz anderen Dichter heranzuziehen: Hernani bei Victor Hugo erweist sich seinem Gastfreunde gegenüber als undankbar und verräterisch, indem er ihm in dessen Hause seine Braut abspenstig macht. Doch gilt ihm dies nicht als Frevel; denn er kennt nur seine Liebe zu Donna Sol, er ist derart mit dieser seiner Liebe identisch, daß ihm alles, was er um seiner Liebe willen unternimmt, als in der Ordnung erscheint. Etwas Ähnliches gilt von Donna Sol und ihrem Oheim. Oder man denke an Scotts Waverley: der edle, durch seine aufopfernde Liebe und Treue sogar rührende Häuptling Fergus Mac Ivor gehört hierher. Er schließt sich dem Aufstande gegen den König an; allein seine feurige, kühne, ehrgeizige, von

königlichem Selbstbewußtsein erfüllte Natur läßt es nicht zu, daß er hierin eine Verirrung sähe. So geht er denn auch reuelos, an seiner Individualität wie selbstverständlich festhaltend, in den Tod.

5. Besondere Gestaltungen des Tragischen des inneren Kampfes

Auch wenn wir das Tragische des inneren Kampfes in seinen Gestaltungen überblicken, ist für die Einteilung die Frage, ob Schuld vorliege oder nicht, von entscheidender Bedeutung. In vielen Fällen ist augenscheinlich der innere Zwiespalt derart, daß dem reineren Teile des Selbst wilde Begierden, böse Leidenschaften entgegentreten und es zu schuldvollem Sturze bringen. Der innere Kampf ist ein Kampf zwischen den guten und bösen, den lichten und finsteren Mächten in der Seele. Die Zerrüttung, in welche die tragische Person fällt, ist hier sonach sittlicher Art: sittliche Verwilderung, Verkehrung, Verhärtung. Hierbei kann der edle Teil des Selbst bis zum Schluß fühlbaren Widerstand entgegensetzen oder doch dem Individuum Unruhe und Angst bereiten und hierdurch dartun, daß er noch nicht völlig unterdrückt ist. Oder es kann der innere Kampf nach kürzerem oder längerem Verlaufe mit der völligen Unterdrückung des besseren Selbst enden. Dann ist aus dem innerlich kämpfenden Menschen ein verhärteter Frevler geworden.

Sehr oft findet sich das Tragische des schuldvollen inneren Kampfes bei Schiller. Karl Moor, Fiesco, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans sind sprechende Beispiele. Besonders in ihren Selbstgesprächen läßt uns Schiller in das schuldvoll zerrissene Gemüt seiner Helden blicken. Man denke an Fiescos Ergüsse zum Schluß des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes, an die beiden Selbstbetrachtungen Wallensteins „Wär's möglich?" und „Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang!", an das Selbstgespräch der Jungfrau „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen". Shakespeare hat zwei hervorragende Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert: Macbeth und Antonius in dem Cleopatra-Drama. Das erste Beispiel zeigt, wie der Kampf zwischen dem Gewissen und dem Dämon des eigenen Inneren in völlige Verstocktheit der Herzens auslaufen kann. Etwas Ähnliches gilt vom Herzog Theodor von Gothland bei Grabbe und von Golo bei Hebbel: ursprünglich hoch- und reinfühlende Menschen werden dort durch die Niedertracht eines feindselig gesinnten Schurken, hier durch die

Macht der Sinnlichkeit und mit Hilfe einer sich mit intellektueller Lust in das Böse vergrübelnden Dialektik in kaum zu übertreffende Ungeheuer umgewandelt. Auch Calderon bietet Beispiele für das Tragische dieser Art: Ulysses in dem Drama „Über allen Zauber Liebe" wird durch die süß erschlaffende Liebe zu Circe um seine kriegerische Tatkraft gebracht; und Cyprianus im Wundertätigen Magus wird durch die dämonische Macht der Sinnlichkeit aus der einsamen Höhe des Forschens über göttliche Dinge herabgerissen und in Sünde und Greuel gestürzt; freilich beide nicht in endgültiger Weise; das Gute siegt doch schließlich. Auch Aeneas im vierten Buch von Virgils Aeneide gehört hierher: durch das Schwelgen in den Armen der Dido wird er seinem geschichtlichen, gottgewollten Berufe untreu. Freilich kommt der innere Kampf in Aeneas infolge des transzendenten Eingreifens der Götter in seine Seele nicht zu rechter Entwicklung. Aus der naturalistischen Literatur kann Therese Raquin von Zola als Beispiel dienen. Dieses Drama ist eine ausgesprochene Tragödie der Schuld und des Gewissens. Wie der Reiz der Sünde zwei ursprünglich keineswegs schlechte Menschen berauscht und dann das Gewissen sie peinigt, tritt hier in grellen Bildern entgegen. Sodann ist d'Annunzio hier zu nennen. Er liebt in seinen Romanen edle, künstlerische, vornehm gestimmte Naturen zu schildern, in denen der Dämon der Wollust in ungeheuerlicher Weise anwächst und sie immer tiefer in stinkende Verseuchung hineinreißt. So ist es bei den männlichen Hauptpersonen in den Romanen „Der Unschuldige" und „Lust". Vor allem aber erlebt Georg Aurispa, der Held in dem Roman „Triumph des Todes", Kämpfe quälendster Art zwischen seinen hohen künstlerischen Stimmungen und philosophischen Gedanken auf der einen und seiner ungeheuren, unerschöpfbaren, wie ein ausfüllender Lebenszweck auftretenden Wollustgier auf der anderen Seite. Ebenso ist Dorian Grey in dem Roman von Oskar Wilde hier zu nennen: ein auf übermoralisch-künstlerische Lebenshaltung gerichteter edelbegabter Mensch sinkt unter unablässigen Gewissensqualen bis zur vollendeten, in Opiumschenken des Londoner Matrosenviertels endigenden Lasterhaftigkeit herab. Auch an die Hauptperson in Tolstois Lebendem Leichnam mag erinnert werden. Hanns Johst hat, nicht ohne Erfolg, versucht, in seinem Drama „Der Einsame" Grabbes Sinken und Untergehen als Auswirkung des Zwiespaltes zwischen dem Hochstrebenden und dem Viehischen in seiner wild-genialen Natur darzustellen.

So klar es nun auch ist, daß in diesen und höchst zahlreichen anderen

Fällen der tragische innere Kampf durch schuldvolle Begierden und Leidenschaften entsteht, so läßt sich doch der innere Zwiespalt anderer tragischer Gestalten nicht oder wenigstens nicht völlig unter den Gesichtspunkt von Moral und Schuld rücken. Es gibt innere tragische Kämpfe, denen gegenüber wir nur werden sagen können: hier liegt ein *Menschliches von einseitiger, unseliger Art* vor. Hiermit soll gesagt sein: wäre die tragische Person ein geistig gesünderer, abgerundeterer, mehr in gleichmäßiger und allseitiger Weise angelegter und entwickelter Mensch, ein Mensch, dessen verschiedene Seiten und Kräfte in solchem Verhältnisse zueinander stünden, daß sie sich wechselseitig förderten und ergänzten, so käme es zu keinem tragischen inneren Zwiespalt. Dieser stammt also nicht aus sittlicher Verschuldung, sondern aus der notwendigen Entwicklung einer unglücklichen, gefährlichen Anlage. Es liegt ein Charakter vor, in dem die menschliche Natur als aus ihrem Gleichgewichte gerückt, als eine Verbindung von Verkümmerung und Übersteigerung, von Zuwenig und Zuviel erscheint. Es handelt sich sonach um eine menschliche Einseitigkeit, die in ihren höheren Graden als menschliche Verzerrung und Entartung auftreten kann. Doch darf man nicht vergessen, daß solche Einseitigkeiten auf der anderen Seite oft gerade den günstigsten Boden für die Entfaltung eigenartiger menschlicher Größe und Tiefe bilden, und daß viele besonders anziehende menschliche Werte und Leistungen überhaupt gar nicht zustande kämen, wenn die menschliche Natur sich überall in gesunden, harmonischen und glücklichen Menschen auslebte. So steht also dem Tragischen des schuldvollen Zwiespaltes das der *zwiespältigen Einseitigkeit*, der *zwiespältigen Unseligkeit* gegenüber.

Hamlet und Faust mögen vorzugsweise als Beispiele dienen. Hamlet hat auf der einen Seite ein überaus erregbares, feines und tapferes sittliches Gefühl. Die Hochzeit seiner Mutter, noch viel mehr die Kunde von der Ermordung seines Vaters bringen ihn in sittlichen Aufruhr. Er fühlt es als heiligste Pflicht, den Mörder seines Vaters zu entlarven und zu bestrafen. Auf der anderen Seite aber leidet er an Entschlußlosigkeit, an einem kranken Willen. Diese Willenserschlaffung ist die innere Gegenmacht, die ihn zu festen und zweckmäßigen Schritten, durch die er der Erfüllung seiner Rachepflicht näher käme, nicht gelangen läßt, auf diese Weise sein scharfes Pflichtbewußtsein empfindlich verletzt und ihn zu heftigem Wüten gegen sich selbst bringt. Sein affektvoll emporstürmendes Pflichtgefühl und sein schwacher, in sich zusammensinkender

Wille liegen in furchtbarem Kampfe. Die Erkrankung seines Willens hängt nun weiter mit anderen grellen Gleichgewichtsstörungen seines Wesens zusammen: mit der Unausgeglichenheit zwischen geistesabwesender Träumerei und scharfem Wirklichkeitssinne, mit dem Übermaß an reizbarer, pessimistisch malender Phantasie, mit seiner sich nicht genug tun könnenden selbstquälerischen Grübelei und seinem gefährlich weichen, schwernehmenden Gemüte.[1] Es wäre töricht, Hamlet für diese Seiten seines Wesens moralisch verantwortlich zu machen. Die Tragik Hamlets folgt sonach aus der unseligen Anlage seines Geistes, keineswegs aber darf sie tiefsten Grundes auf eine Verschuldung zurückgeführt werden. An Adolf in dem gleichnamigen Roman Benjamin Constants, an Lelia in dem gleichnamigen Roman von Georges Sand, an Rudolf dem Zweiten und Libussa bei Grillparzer, an Niels Lyhne bei Jacobsen, an Paul Lange in Björnsons Drama könnte etwas Ähnliches dargelegt werden.

Oder man denke an Faust. Goethe schildert ihn als einen Menschen mit zwei Seelen. Die eine strebt dem Schrankenlosen, dem Unendlichen zu; sie will durch magische Vereinigung mit der Natur, mit dem All-Leben sich zum Unendlichen erweitern, das Glühen des Weltherzens in sich erfahren. Die andere Seele hält sich „in derber Liebeslust" an der Welt „mit klammernden Organen" fest, sie will die Lust des Irdischen und Endlichen ausschöpfen, sie will der Lebensintensität als solcher in gesteigertstem Maße inne werden. Besonders in der Gretchentragödie tritt dieser Zwiespalt in Fausts Innerem hervor; den allerstärksten Ausdruck aber gewinnt er in der Szene „Wald und Höhle". Freilich erwächst aus der dem Sinnlichen zugewandten Gegenmacht schwere Schuld: Faust reißt Gretchen in Jammer und Schmach. Und doch wird man diese Gegenmacht nicht schon an sich als frevlerisch bezeichnen dürfen. Der angedeutete Zwiespalt stammt aus dem innersten Gefüge von Fausts Natur. Irdisches und Göttliches, Endliches und Überendliches, Beschränkung und Streben ins Schrankenlose ist in Faust nicht zu friedlicher, glücklicher Wechselergänzung, sondern derart angelegt, daß ein Auseinander-

[1] Max Wolff sagt in seinem Shakespeare-Werk (Bd. 2, S. 115 f.): Das Tragische in der Gestalt Hamlets liege darin, daß „die seiner Natur anhaftenden Schwächen ihn unfähig machen, seiner hohen Aufgabe als Vorkämpfer der Wahrheit mit mannhaftem Mute und sittlicher Überzeugung nachzukommen". Ich glaube: mit der Zurückführung der Tragik Hamlets auf die „Schwächen" seiner Natur ist zu wenig gesagt. Es muß vielmehr auf die zu unzähligen inneren Selbstverwundungen führenden Zwiespältigkeiten und Widersprüche, die sein Wesen ausmachen, zurückgegangen werden.

treten beider Seiten, Überspannung und Maßlosigkeit in der Entwicklung einer jeden erfolgen muß.[1]

Es kann auch Fälle geben, in denen die innere Zwiespältigkeit derart durch äußere Umstände bedingt ist, daß der Eindruck entsteht: es wäre zu den inneren Kämpfen nicht gekommen, wenn die Person nicht in diese bestimmten Umstände geraten wäre. Natürlich muß, wenn ein solcher Fall überhaupt ein Tragisches des *inneren* Kampfes darstellen soll, die Sache so liegen, daß durch die äußere Lebenslage eine *wirkliche Spaltung des Ich* eingetreten ist. Sonst könnte nur von einem Kampfe des *ungeteilten* Ich gegen die äußere Lebenslage die Rede sein. Selbstverständlich ist auch, daß dort, wo durch die äußere Lebenslage eine unselige Spaltung des Ich hervorgerufen wurde, eine *Anlage* zu innerer Zwiespältigkeit vorausgesetzt werden muß, die dann durch die äußere Lebenslage zur Entwicklung gebracht worden ist. Als ausgezeichnetes Beispiel dafür kann Canio in Leoncavallos Bajazzo dienen. Gegen sein Bajazzobewußtsein, durch das er sich erniedrigt fühlt, lehnt sich mit schneidender, grimmiger Schärfe das Bewußtsein von seinem menschlichen Werte auf, und um so mehr lehnt es sich gegen jenes auf, als er sein Menschenwerts-Bewußtsein von den Übrigen nicht anerkannt, sogar zertreten sieht. In Canio wohnt neben der niedrigen Lust am Possenreißen eine stolze, freie Mannesseele. Wäre Canio nicht in den Beruf eines Bajazzo geraten, so hätte sich vielleicht neben einer ernsten Beschäftigung die Lust an Spaßmacherei in harmloser Weise ausgelebt, und es wäre zu einer tragischen Zerrissenheit seines Bewußtseins überhaupt nicht gekommen. Öfters gehören auch die Verwirrungen und Zwiespältigkeiten in den Liebesgefühlen hierher; dann nämlich, wenn ohne das zufällige Dazutreten einer ganz besonders gearteten dritten Person das ruhige, zufriedene Liebesglück weiter bestanden hätte.

So führt uns die Betrachtung beider Hauptarten des Tragischen: der Tragik des äußeren wie der des inneren Kampfes, zu der Einsicht, daß mit dem Tragischen keineswegs überall Schuld verbunden ist. Das Verhältnis von Tragik und Schuld ist von solcher Wichtigkeit, daß es in einem besonderen Abschnitt im Zusammenhange betrachtet werden muß.

[1] Ähnlich faßt Gundolf den tragischen Grundwiderspruch in Faust auf (Goethe. Berlin 1918. S. 135, 138, 157, 161, 163).

Achter Abschnitt

Die tragische Schuld

1. Vorbetrachtungen

Der Gefühlstypus des Tragischen, wie er uns bis jetzt entstanden ist, weist keine eindeutige Beziehung zum Moralischen auf. Die schicksalsmäßige und pessimistische Gemütshaltung angesichts des untergangbereitenden Leides eines großen Menschen entsteht in beiden Fällen: mag es sich um ein aus Verstrickung in Schuld hervorgegangenes Leid handeln, oder mag das Leid einen Schuldlosen treffen. Beide Fälle sind möglich: Leid und Untergang kann auf Schuld beruhen, doch kann dem unheilvollen Schicksal auch jeder moralisch verwerfliche Hintergrund fehlen. Nur nimmt jenes pessimistische Grundgefühl in dem Falle der Schuld eine eigentümliche Gestalt an. Das Furchtbare am Leben, das Grauenhafte am Weltlauf liegt in solchem Falle darin, daß die Größe des Menschen so leicht ihre Kehrseite in Schuld und Frevel hat, daß der ungewöhnliche Mensch gerade in dem Außerordentlichen seines Wesens eine Gefahr besitzt, die ihn nur zu leicht in schuldvolle Verstrickung und damit in die Nacht des Unheils und Untergangs hineinstößt. Man sieht sofort: jenem pessimistischen Grundgefühl mischen sich hier moralische Gefühle zu. Die weitere Untersuchung wird diese Verbindung der tragischen Gemütshaltung mit moralischen Gefühlen genauer ins Auge zu fassen haben.

Kaum etwas Anderes hat die Ästhetik des Tragischen in so üblen Ruf gebracht wie der so oft von ihr verfochtene Glaube, daß überall dort, wo tragische Verwicklungen vorliegen, auch eine tragische Schuld vorhanden sein müsse, und das hierdurch gegebene Bemühen, in allen tragischen Dichtungen nach der Schuld zu spähen. Auf diese Weise entstanden so viele und so starke Mißdeutungen und Entstellungen einfachster tragischer Verwicklungen, daß nur allzu häufig sich gegen die Theorie des Tragischen überhaupt Mißtrauen erhoben hat. Schon aus diesem Grunde empfiehlt es sich, der Frage nach der tragischen Schuld besonders eingehende Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Verknüpfung der Schuld mit dem gesamten Begriff des Tragischen schreibt sich schon von Aristoteles her. Nach seiner Überzeugung wirkt es nicht tragisch, wenn tugendhafte Menschen aus Glück in Unglück geraten. Auf der anderen Seite sieht er freilich auch den Sturz

vollendeter Bösewichte aus Glück in Unglück als nicht ins Tragische gehörig an. Das Tragische erscheint ihm vielmehr nur dort als vorhanden, wo es sich um einen in der Mitte liegenden Charakter handelt, d. h. um einen Menschen, der, weder durch Laster und Verworfenheit hervorstechend, noch auch durch Tugend glänzend, sich irgendeinen großen Fehler, eine schwere Verirrung hat zu Schulden kommen lassen.[1]

Doch erst bei Schelling, Hegel und ihren Schülern kam die Begründung des Tragischen auf den Begriff der Schuld zu voller Ausgestaltung. Schelling schränkt das Tragische dem Prinzip nach auf die Form der antiken Schicksalstragödie ein. Für diese aber sei es wesentlich, daß sich der tragische Held durch ein notwendiges Verhängnis, durch den Willen des Schicksals, durch die Rache der Götter eines Verbrechens schuldig gemacht habe, und daß er die durch das Schicksal verhängte Schuld freiwillig büße.[2] Bei Hegel ist der Schuldbegriff von dieser dunklen, verwirrenden Verquickung mit dem Begriff des antiken Schicksals, wenigstens im Prinzip, befreit. Hegel findet das Tragische dort, wo zwei sittliche Mächte, von denen eine jede berechtigt ist, in Kollision miteinander geraten und die eine sich durchsetzt, indem sie die andere verletzt. Damit aber hat sich jene sittliche Macht einseitig verselbständigt, sie hat die Grenze ihrer Befugnis überschritten, es ist Schuld vorhanden. Hiermit ist die Schuld über den niedrigen Bereich bloßer Gemeinheit und Schurkerei weit hinausgehoben. Die tragische Schuld ist eine Schuld relativer Art, eine Schuld, die zugleich Berechtigung in sich trägt und die Größe des schuldvollen Charakters zum Ausdruck bringt. „Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein." Daher kann Hegel die tragischen Helden als zugleich schuldig und unschuldig bezeichnen. Ohne Zweifel hat er hiermit eine der tiefsten und eigentümlichsten Formen des Tragischen bezeichnet. Für ihn indessen handelt es sich hierbei nicht um eine besondere Form des Tragischen, sondern um das Tragische überhaupt. Er kennt kein Tragisches ohne Schuld.[3]

Viel ausgeführter tritt diese Abhängigkeit des Tragischen von der

[1] Aristoteles im 13. Kapitel der Poetik. Freilich findet sich dieses Erfordernis der Schuld bei Aristoteles nicht konsequent durchgeführt. Er legt eine entschiedene Vorliebe für unwissentlich begangene Handlungen an den Tag. Man findet dies bei Georg Günther (Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt; Leipzig 1885; S. 315 ff.) richtig ausgeführt.

[2] Schelling, Philosophie der Kunst; Werke, Bd. 5, S. 695 ff.

[3] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 2. Aufl. Bd. 3, S. 529 f., 552 ff., 572. — Ebenso in der Phänomenologie des Geistes, S. 346 ff.

Schuld bei Vischer hervor. Die Entwicklung des Tragischen bewegt sich bei ihm von Anfang bis zu Ende in dem Umkreise des Schuldbegriffs. Grundlage alles Tragischen ist das Handeln; das Handeln faßt er aber sofort in dem betonten Hegelschen Sinne eines Handelns, das andere, gleichfalls berechtigte sittliche Forderungen verletzt, also schuldvoller Art ist. Er unterscheidet zwar neben der „Tragödie der Leidenschaft" und der „des Bösen" die „Tragödie des guten Willens"; allein es versteht sich ihm von selbst, daß sich mit dem edlen Streben und Wirken Schuld verbinde.[1] Wie von Hegel, so gilt auch von Vischer, daß gerade die Verflechtung des Tragischen mit der Schuld ihn zu den tiefsten Einsichten in das Gefüge besonders wichtiger Arten des Tragischen bringt. Nichtsdestoweniger bedeutet diese Verflechtung eine grundsätzliche Verengung des Tragischen. Und von fast allen anderen Ästhetikern der Schellingschen und Hegelschen Richtung, von Solger,[2] Zeising,[3] Carriere,[4] gilt etwas Ähnliches. Überall ist das Tragische an die Schuld gekettet.

Nur spärlich tritt uns unter diesen spekulativen Ästhetikern der Versuch entgegen, das Tragische über den Umkreis der Schuld hinaus auszudehnen. So gibt z. B. Bohtz — in ausdrücklichem Widerspruch gegen Aristoteles — zu, daß fleckenlos reine Charaktere tragisch wirken können. Doch hat er gegen die Ausführbarkeit dieser tragischen Möglichkeit so starke Bedenken, daß er jenes Zugeständnis nahezu zurücknimmt.[5] Viel entschiedener verhält sich Weiße. Mit Nachdruck verwirft er die Ansicht, daß im Tragischen überall eine sittliche Verschuldung vorkommen müsse. Er sieht geradezu die vornehmste Aufgabe des Tragikers darin, die Gegensätze und Widersprüche darzustellen, „in die das Gute, *auch ohne in Böses umzuschlagen*, durch die bloße Macht der Endlichkeit verfallen muß". Insbesondere von den weltgeschichtlichen Gegensätzen und Widersprüchen hebt er hervor, daß sie auch „ohne wesentliche Einmischung des Bösen" tragisch wirken.[6]

Aber auch außerhalb des Schelling-Hegelschen Gedankenkreises findet sich die Verquickung des Tragischen mit der Schuld häufig. Bahnsen setzt das Wesen des Tragischen darein, daß sich der Mensch durch Taten

[1] Vischer, Ästhetik, §§ 123, 132 ff., 911.
[2] Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 96.
[3] Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 324 f., 330 ff., 356.
[4] Carriere, Ästhetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 187 ff.
[5] August Wilhelm Bohtz, Die Idee des Tragischen; Göttingen 1836; S. 164 ff.
[6] Christian Hermann Weiße, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 324 f.

guten Willens in Schuld verstricke.[1] Die Dialektik des Tragischen ist ihm durch und durch ethischer Natur. Und neuerdings hat Groos die Schuld als ein notwendiges Bestandstück des Tragischen dadurch zu begründen versucht, daß nur dem Leiden gegenüber, das aus sittlicher Verschuldung stamme, das Mitleid „in den Grenzen des ästhetisch Erträglichen" gehalten werden könne. Ist das Leid sittlich verschuldet, so wird es von uns als sittlich notwendig empfunden; hierdurch erfährt das Mitleid eine Milderung und Reinigung, ohne seine Schmerzlichkeit einzubüßen.[2]

Unter den Dichtern, die sich mit dem Tragischen theoretisch beschäftigt haben, findet sich die Schuld insbesondere bei Otto Ludwig als Kern des Tragischen behandelt. „Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk; es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen." Die tragische Verknüpfung ist „das einfachst notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst notwendige Hervorgehen des Leides aus der Schuld". Überall setzt Ludwig voraus, daß das Tragische in dem Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden besteht. Durch das Leiden eines unschuldigen Helden werde jede poetische Wirkung vereitelt.[3] Sodann ist hier Hebbel zu nennen. Ihm hängt das Tragische in seiner Tiefe mit der metaphysischen Urschuld zusammen. Und diese findet er in der Vereinzelung des Individuums und in der mit dieser zugleich gegebenen Maßlosigkeit. Er erklärt sich bezeichnenderweise mit dem Schuldbegriff Hegels in Übereinstimmung.[4]

Dieser geschichtliche Überblick kann zum Anstoß dienen, eine Abscheidung an dem Begriff der tragischen Schuld vorzunehmen, die vor jedem weiteren Eingehen auf diesen Begriff notwendig ist. Bei einigen der herangezogenen Philosophen und Dichter nämlich spielt der Schuldbegriff vom Moralischen ins Metaphysische hinüber.[5] Besonders tritt

[1] Julius Bahnsen, Das Tragische, S. 84.

[2] Groos, Einleitung in die Ästhetik, S. 358 f. Bei Georgy (a. a. O. S. 111 ff., 123 ff.) hat die als allgemeiner Grundzug des Tragischen geforderte Schuld einen naturalistisch-mystischen Charakter. Wie überall, so liest auch hier Georgy seine in der Richtung Hebbels liegende Weltanschauung in alle Tragödien hinein.

[3] Otto Ludwig, Gesammelte Schriften; Leipzig 1891; Bd. 5, S. 88 f., 121, 424, 443 (teils in den Shakespearestudien, teils in den dramaturgischen Aphorismen).

[4] Hebbel, Werke; Hamburg 1891; Bd. 10, S. 34 ff. (in dem Aufsatz „Mein Wort über das Drama"). Tagebücher; Berlin 1903; Bd. 2, S. 388 f.; Bd. 4, S. 344 f.

[5] Auch Julius Bab erklärt: „Die tragische Schuld ist keine ethische, sondern eine metaphysische, d. h. angeborene" (Neue Wege zum Drama, S. 95).

mehr oder weniger die Ansicht hervor, daß die tragische Schuld tiefsten Grundes in der Individuation des Absoluten, in dem Eingehen des Unendlichen in die spröde Zersplitterung des Endlichen liege. Das Einzelne als Einzelnes gilt als metaphysisch-schuldvoll. Vor allem Hebbels Gedanken über das Tragische bewegen sich um diesen Mittelpunkt. Fragt man aber, in welcher Metaphysik diese Gedanken wurzeln, so ist besonders auf Hegel hinzuweisen: gewisse Begriffe der Hegelschen Philosophie lassen sich leicht zu jener metaphysischen Auffassung von der tragischen Schuld weiterbilden. Aber auch auf Solger und Schelling könnte hingewiesen werden.[1]

Doch hierauf kann ich hier nicht eingehen. Worauf es in unserem Zusammenhange ankommt, ist vielmehr nur dies: auszusprechen, daß von der metaphysischen Bedeutung der Schuld schon darum abzusehen ist, weil hierin eine Einengung des Tragischen auf einen bestimmten metaphysischen Standpunkt, der zudem sich noch durch ganz besondere Angreifbarkeit kennzeichnet, läge. Wäre das Tragische allererst auf dem Boden dieses metaphysischen Standpunktes möglich, so würden von den Tragödien nur sehr wenige übrig bleiben. Auch würde es für den Dichter, vorausgesetzt daß er auf diesem Standpunkt steht, eine nur äußerst schwer besiegbare Schwierigkeit bilden, die Auffassung von der dem Einzelnen als solchem innewohnenden Urschuld dichterisch zum Ausdruck zu bringen. Dies könnte kaum anders als dadurch geschehen, daß den Personen eine entsprechende Philosophie in den Mund gelegt würde. In solchen Dichtungen, die dies ausschließen, würde sich jener metaphysische Gedanke überhaupt kaum anschaulich machen lassen. Aus diesen Gründen soll in allem Folgenden von der tragischen Schuld nur im Sinne einer moralischen Schuld die Rede sein.

Noch sei zur Ergänzung jenes geschichtlichen Überblickes darauf hingewiesen, daß man auch in Büchern, die der Erklärung und Beurteilung dramatischer Dichter gewidmet sind, bis vor einiger Zeit der Schuldtheorie überaus häufig begegnete. So findet Ulrici, daß bei Shakespeare das Leiden und der Untergang der tragischen Helden stets aus der „Verletzung des Sittengesetzes" folge. Und seine Meinung ist hierbei die, daß Shakespeare hierin das Wesen des Tragischen zum Ausdruck bringe. Ulrici kann sich das Tragische nicht anders denn als eine Zerstörung der Welt der sittlichen Notwendigkeit denken. Freilich muß aus dieser Zerstörung schließlich die Einigung des tragischen Helden mit der sittlichen

[1] Man lese z. B. in Solgers Nachgelassenen Schriften, Bd. 2, S. 459, 466, 469.

Notwendigkeit hervorgehen. Doch diese Schlußwendung des Tragischen zum Erhebenden geht uns hier noch nichts an.[1] Ebenso liegt dem Werke des Gervinus über Shakespeare die Vorstellung zugrunde, daß die Tragödie die Aufgabe habe, stolze, überhobene Naturen in ihrer Auflehnung gegen „göttliche und menschliche Gesetze", gegen die „natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit" und die dadurch hervorgerufene Strafe des Himmels darzustellen.[2] Tiefsinniger lebt und webt Klein, der Verfasser der Geschichte des Dramas, in dem Kreise der Begriffe, die sich um die Schuld gruppieren. Tugendbewußtsein, Begeisterungsaufschwung, Bewußtsein todesmutig erfüllter Pflicht — wie in des Sophokles Antigone — ist ihm das Gegenteil des Tragischen. Der tragische Held muß von dunkler, unseliger, herzbedrängender Stimmung erfüllt sein.[3] Diese Auffassung führt Klein an solchen Tragikern, für die er Kongenialität besitzt, in phantasiegewaltig und tiefdeutend nachschaffender Weise durch. Jede große Tragödie steht ihm vor der Seele wie eine mit Titanenkraft gestaltete Welt, von Sturm und Feuer durchbraust und doch zugleich zu seligem Glanze verklärt. Schließlich nenne ich Georg Günther, der an die Tragödie der Griechen durchweg den Maßstab der „poetischen Gerechtigkeit" anlegt. Der Begriff des Tragischen sei daran gebunden, daß der Held als freies, auf sich gestelltes Wesen die Schranken der Sittlichkeit überschreite, aus Leidenschaft und Übermut ihre ewigen Gesetze verletze und um dieser Schuld willen gestraft werde.[4]

2. Beweis der Unhaltbarkeit der Schuldtheorie an Beispielen

Die Unhaltbarkeit der Schuldtheorie sollte schon daraus erhellen, daß, falls sie gültig wäre, eine große Anzahl von allgemein als tragisch wirkend anerkannten Gestalten entweder aus dem Umkreis des Tragischen verwiesen oder nur durch gewaltsame Deutung, durch allerhand Künsteleien und Verdrehungen als mit Recht zum Tragischen gehörend erwiesen werden könnte. Es gibt zahlreiche Fälle, in denen Leiden und Untergang tragisch wirken und doch der tragische Eindruck seinem Kerne

[1] Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst; 3. Aufl. Leipzig 1868; Bd. 1, S. 414 f., 419.

[2] G. G. Gervinus, Shakespeare; 4. Aufl. Leipzig 1872; Bd. 2, S. 179, 187.

[3] J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas, Bd. 1, S. 385 ff.

[4] Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt; Leipzig 1885; S. 13, 151, 209 und oft.

nach in keiner Abhängigkeit von einer sittlichen Verschuldung steht. Ich habe im vorigen Abschnitt eine Anzahl von Beispielen schuldlos leidender tragischer Personen angeführt (S. 134 f.). Ich füge hier einige weitere Beispiele hinzu, und zwar solche, durch deren Betrachtung zugleich der wahre Sinn der tragischen Schuld deutlich erhellen wird.

Hätte die Schuldtheorie Recht, so müßten Egmont und Götz bei Goethe aus der Reihe der tragischen Helden gestrichen werden. In beiden Fällen liegt zwar teils Versehen, teils Verirrung vor. Allein Leid und Untergang wird *nicht als hierin sittlich begründet* dargestellt. Weder von Egmont, noch von Götz kann man sagen: sie leiden und sterben *um ihrer Schuld willen*, ihr Untergang sei *Buße und Sühne für ihre Schuld*. Eben darum ist das, was in beiden Fällen an Versehen und Verfehlung vorkommt, keine tragische Schuld.

Was zunächst Egmont betrifft, so ist er zu vertrauensselig, zu leichtlebig; trotz eindringlichster Warnung bleibt er in Brüssel und geht so dem Todfeind in die verderbenbringende Falle. Hier liegt eine leichte, sorglose Auffassung der Sachlage vor. Will man sie als Schuld bezeichnen, so ist dies jedenfalls eine überaus geringfügige, leichtwiegende Schuld. Und eben deswegen fehlt der *sittliche Zusammenhang* zwischen Schuld und Untergang. Das Versehen oder wenn man will, die „Verschuldung" Egmonts erscheint als so unerheblich, daß sein Untergang hierdurch nicht nur nicht sittlich gefordert wird, sondern daß sogar eine angeblich sittliche Weltordnung, der gemäß dieser Zusammenhang gefordert wäre, geradezu als empörend roh verabscheut werden müßte. Die Unvorsichtigkeit Egmonts gehört freilich in die ursachliche Verkettung hinein, die *tatsächlich* zu seinem Untergang hinführt. Allein diese *tatsächliche* Ursachlichkeit in der Verbindung von Unvorsichtigkeit und Untergang bedeutet keine *sittliche* Begründung. Dies also ist der tiefere Sinn der tragischen Schuld, daß Leiden und Untergang als *sittlich* durch die Schuld gefordert, als Buße und Sühne der Schuld erscheinen müssen. Demgemäß geht Egmont ohne tragische Schuld unter.

Ähnlich verhält es sich mit Goethes Götz. Es ist unzweifelhaft, daß der — vom Dichter freilich ungenügend motivierte — Entschluß des Helden, sich an die Spitze der aufrührerischen Bauern zu stellen, auch im Sinne des Dichters als eine sittliche Verirrung zu betrachten ist. Allein diese Verschuldung ist angesichts der Lage, in der sich Götz befindet, angesichts der Bedingungen, unter denen er die Führerschaft

übernimmt, und angesichts der ganzen edlen, grundtreuen, aufs Rechte gerichteten Persönlichkeit des Götz von so wenig erheblicher Beschaffenheit, daß wir seine darauf folgenden äußeren und inneren Leiden und seinen Tod unmöglich als durch diese Verschuldung sittlich gefordert ansehen können. Vielmehr sind es die elenden Verhältnisse im deutschen Reich und die erbärmlichen Gegner, mit denen es Götz zu tun hat, was der Leser als tragische Gegenmacht empfindet, die Götz trostlos und zerrüttet sterben läßt. Daß Götz in seinem Leiden und Sterben für jenen Fehlschritt Buße erleide, ist eine Vorstellung, die nur ein grausamer Moralist in das Drama hineinzwängen könnte. So ist also auch in Götz die Verschuldung, die unter den Ursachen vorkommt, die tatsächlich zum Verderben des Helden führen, doch keine tragische Schuld.

Oder denken wir an Siegfried bei Hebbel. Seine Schuld besteht in einer Übereilung, einem ihm durch sein gutherziges, vertrauensvolles Wesen nahegelegten Übersehen der bösen Folgen und Verwicklungen und weiterhin in seinem Plaudern gegenüber Kriemhilde. Auch hier ist die Schuld, gemessen an dem ganzen Charakter Siegfrieds, von nebensächlicher Art. Daher bringen wir seine tückische Ermordung durch Hagen, so eng diese tatsächlich mit jenen Fehlschritten zusammenhängt, doch nicht in sittlichen Zusammenhang mit ihnen. Das jammervolle Schicksal Siegfrieds erscheint als unverdient. Angesichts seines Unterganges fühlen wir seine Schuld als verzeihliche menschliche Schwäche, die seine Ermordung auch nicht im entferntesten sittlich zu rechtfertigen vermag. Auch Siegfrieds Schicksal müßte sonach, wenn die Schuldtheorie Recht hätte, als untragisch bezeichnet werden. Ebenso steht es mit dem Siegfried des Nibelungenliedes. Andere Dichter dagegen haben Siegfrieds Fehltritte als wirkliche tragische Schuld behandelt. So Geibel in seiner Brunhild. In noch höherem Grade gilt dies von Paul Ernst. Wie überhaupt in seiner durch Gehalt wie Form hervorragenden Brunhild-Tragödie die Hauptgestalten der Nibelungensage eine höchst eigenartige Vertiefung ins Verwickelte, Umdüsterte und Belastete erfahren haben, so ist hier auch aus dem harmlosen Fehl Siegfrieds ein in Schuld verstricktes Tun geworden.

Selbst der König Lear ist trotz seiner mannigfachen Verschuldungen doch ohne tragische Schuld. Die erste Szene des Dramas zeigt uns ihn in seiner Torheit, Leichtgläubigkeit, Übereiltheit. Sein Mangel an Menschenkenntnis und ruhiger Überlegung, das jähe, nichts gegen sich aufkommen lassende Aufwallen seiner Affekte läßt ihn sogar die Verstoßung

und Enterbung Cordelias aussprechen. Und doch empfinden wir angesichts der himmelschreienden Schandtaten, die weiterhin an ihm verübt werden, und angesichts der jammervollen Zerrüttung, in die er hierdurch gestürzt wird, alle jene Verschuldungen als derart nebensächlich, daß wir vor dem Ansinnen beinahe zurückschaudern, es als einen Ausdruck der sittlichen Ordnung und Gerechtigkeit ansehen zu sollen, daß Lear für jene Unbesonnenheiten von Herzensqualen, die sich kaum überbieten lassen, zerfleischt werde. Selbst die Verstoßung Cordelias ist doch nur aus Verblendung und töricht übertriebenem Anspruch auf Liebesbezeugung erfolgt. Nirgends bringt uns der Dichter zu Gefühl, daß der übermenschliche Jammer, der Lear zerrüttet und vernichtet, durch jene Fehlschritte sittlich gefordert sei. Vielmehr erfüllt uns angesichts der Unmenschlichkeiten, durch die Lear, diese Prachtschöpfung der in ihrem Schaffen noch auf das Kolossale gerichteten Natur, aus seinen Fugen getrieben wird, gemäß der Darstellung Shakespeares nur das Gefühl, daß ein überragend gewaltiger und auserlesen königlicher Mensch durch namenlos furchtbare, wilde, wütende Schicksalsmächte zugrunde gerichtet werde. Jene kleinen Vergehen fühlen wir nur als tatsächliche Veranlassung, nicht aber als Rechtfertigungsgründe dieser Peinigung und Vernichtung.

Und ähnlich ist über Othello zu urteilen. Nach meiner Überzeugung muß man diese Tragödie mit den Augen eines grämlichen, überall Stoff zu sittlichen Vorwürfen suchenden Moralisten lesen, um imstande zu sein, das jammervolle Ende Desdemonas und Othellos als durch das vermeintliche Vergehen sittlich gerechtfertigt anzusehen, daß, wie Gervinus und Ulrici meinen, Desdemona ihren Vater hintergangen und so ihre Ehe mit einem Unrecht begonnen habe. Ja selbst die Greueltat, die der besinnungslose Othello an Desdemona vollzieht, empfindet der unbefangene Leser nicht als eine moralische Verschuldung Othellos; vielmehr bürdet er sie teils dem teuflischen Ränkeschmied Jago als Schuld auf, teils betrachtet er sie als Folge der ungeheuerlichen Verblendung, in die Othello, einmal unter den Einfluß Jagos gebracht, naturnotwendig, durch die ganze Anlage seines Wesens, in seinem Urteil über die Treue Desdemonas geraten mußte. Othello, diese Mischung eines kolossalen Leidenschaftsmenschen und eines unüberlegten, hilflosen Kindes, ein Mann, der nur weniger einfacher Gefühle fähig ist, sich in diese aber mit rasender Gewalt hineinwirft, derart, daß sein Verstand nur noch im Dienste der herrschenden Leidenschaft tätig ist, erscheint wie durch unwiderstehliche

Notwendigkeit zu seinen grundlosen Beschuldigungen und der greuelvollen Mordtat getrieben.

Und endlich vergegenwärtige man sich Romeo und Julia. Wer dieses Drama mit schlichter Hingabe liest, wird sich sagen, daß es dem Dichter gänzlich ferne gelegen habe, den Untergang der beiden Liebenden als Buße für die Verletzung hinzustellen, die sie dem Sittengesetze durch die Maßlosigkeit ihrer Leidenschaft und im besonderen durch das völlige Außerachtlassen des alten Familienhasses zugefügt haben. Vielmehr wollte der Dichter uns fühlen lassen, mit welch süßer, zugleich aber unheimlicher Allgewalt die Liebe sich die Menschenherzen unterwerfe, zu welch blühender Steigerung die menschliche Natur unter dieser Herrschaft gelange, und wie in dieser haßerfüllten, in Verblendungen verhärteten Welt kein Raum für das Gedeihen solch erdentrückter Liebe sei. Spielt irgendwie die Schuld herein, so ist es im Gegenteil der alte Familienzwist, der als schuldvoll erscheint. Von ihm geht eine Art Fluch aus, dem die Liebenden zum Opfer fallen. Hören wir dagegen Ulrici, so sollen wir uns die Leidenschaft der Liebenden als „eine Empörung gegen die waltende Macht der sittlichen Notwendigkeit" vorstellen. Er macht den Eindruck des Tragischen davon abhängig, daß die Liebenden ihren Bund wider Wissen und Willen der Eltern geschlossen und so das Band des Familienverhältnisses zerrissen haben. Hierdurch sei eine sittliche Macht verletzt worden, die der Liebe an Berechtigung gleichstehe. Erst der Tod reinige die beiden Liebenden von den sittlichen Schlacken; erst in ihrem Tode gehe das Selbstsüchtige ihrer Begierde, das Maßlose ihrer andere Rechte verletzenden Leidenschaft zugrunde.[1] Und ähnlich findet Gervinus den leitenden Gedanken des Stückes in dem Satze, daß die Übermacht des Liebesgefühles Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rücke, daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sein, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen solle.[2] Solchen Erklärungen gegenüber hat man das Gefühl, als ob täppische, plumpe Hände in den Blütengarten der Shakespearischen Dichtung griffen, um nach nahrhaftem Gemüse zu suchen. Romeo und Julia sind nach des Dichters Darstellung überhaupt nicht schuldig. An ihnen ist nicht einmal, wie

[1] Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 12 f., 27.

[2] Gervinus, a. a. O., Bd. 1, S. 267. Selbst Hettner übrigens faßt das Schicksal Romeos und Julias als gerechte Folge ihrer Schuld auf. Nur findet er ihre Schuld darin, daß sie nicht den Mut hatten, ihre Liebe frei vor der Welt zu bekennen und auf Grund dieses Bekenntnisses die Versöhnung der entzweiten Familien herbeizuführen (Das moderne Drama, S. 121).

dies doch in den vorausgegangenen Beispielen der Fall war, eine tatsächliche Schuld, geschweige denn eine solche von tragischer Art zu entdecken.

Schon früher (S. 126 f.) sind zahlreiche Beispiele angeführt worden, in denen, wie in Romeo und Julia, nicht nur jede Tragik-begründende, Sühne-fordernde Schuld, sondern auch überhaupt jedwede Verschuldung fehlt. Als weitere Beispiele mögen noch Felicitas in Tiecks Kaiser Oktavianus, Sappho und Libussa bei Grillparzer, Johannes bei Sudermann und bei Wilde, der Graf Charolais bei Beer-Hofmann, König Hartmut in Hardts Gudrun erwähnt sein. Ist die Schuldlosigkeit bis zu seraphischer Heiligkeit gesteigert, dann ist häufig die Blutlosigkeit solcher Gestalten (ich denke etwa an Theobald und Therese in Zacharias Werners Lutherdrama) dem tragischen Eindruck abträglich.

Aus diesen Beispielen wird man nicht folgern dürfen, daß der Begriff der tragischen Schuld auszumerzen sei, wie man oft bei modernen Schriftstellern liest.[1] Wohl aber folgt daraus, daß das Entstehen des tragischen Leides keine notwendige Beziehung zum Moralischen hat, und daß es sonach tragisches Leid gibt, welches das Gepräge sittlicher, aus vorausgegangener Schuld entspringender Notwendigkeit nicht an sich trägt. Ich will in diesen Fällen von schuldfreier Tragik oder von der Tragik des einfachen Unglücks sprechen. Ihr steht die schuldvolle Tragik oder die Tragik des verschuldeten Unglücks gegenüber.[2]

Und weiter haben uns diese Beispiele gezeigt, daß die schuldfreie Tragik in zwei Formen auftritt. Entweder kommt auf dem Ursachenwege zum Leide hin gemäß der Darstellung des Dichters überhaupt nichts von Schuld vor; oder es kommt in dieser Verkettung zwar eine Schuld vor, allein sie ist derart, daß sie gemäß der dichterischen Darstellung nicht als sittliche Rechtfertigung des Leides gelten kann. In diesem zweiten Fall gehört die Schuld wohl zu den tatsächlichen Ursachen

[1] Otto Flake, der seine abgerissenen umstürzlerischen Einfälle für gründlich genug hält, um alle bisherige Ästhetik hinwegzufegen, rechnet den Begriff der tragischen Schuld zum „Schulmist" (Neue Rundschau, Augustheft 1921, S. 893).

[2] So unterscheidet auch Lipps „Tragik des Übels" und „Tragik des Bösen" (Grundlegung der Ästhetik, S. 568 f.). Er stellt beide Formen auch als „Schicksalstragik" und „Charaktertragik" einander gegenüber. Nach derselben Richtung zielt es, wenn Kuno Fischer Vergeltungs- und Charaktertragödie unterscheidet. Die Charaktertragödie verfahre nicht nach der sogenannten moralischen Gerechtigkeit, sondern sie enthülle und offenbare die bedeutsamen menschlichen Charaktere, damit sich die Abgründe des menschlichen Lebens und Leidens vor uns auftun und nichts verborgen bleibe (Shakespeares Hamlet; Heidelberg 1896; S. 323 ff.).

des Leides, aber das Leid erscheint durch sie nicht sittlich begründet, nicht als verdiente Buße, nicht als in der sittlichen Weltordnung wurzelnd. Dort darf man von einem Tragischen des *schuldlosen Gemütes*, hier von einem Tragischen des *schuldfreien Zusammenhangs* sprechen.

Die schuldvolle Tragik hat sonach ihr Wesen darin, daß das tragische Leid nicht bloß *tatsächlich*, sondern zugleich *sittlich* als in einer Schuld begründet dargestellt wird.[1] Man hat bisher überall so gesprochen, als ob schon das tatsächliche Verkettetsein des tragischen Leides mit Schuld genüge, um die Schuld tragisch zu machen. Man hat den Unterschied von tatsächlichem und sittlichem Zusammenhang übersehen. Es kann in einer Tragödie, wie die vorhin angeführten Beispiele zeigen, mancherlei Schuld vorkommen, ohne daß dies doch tragische Schuld wäre. Nur durch die Unterscheidung von tatsächlicher und von sittlicher Verkettung des Leides mit Schuld kann Ordnung in die vielumstrittene Frage von der tragischen Schuld kommen.[2]

[1] Carl Stumpf sieht in dieser Auffassung eine Verkehrtheit. „Ein sittliches Bedürfnis, jemand, und sei er der größte Schuft, umkommen zu sehen, kann ich nicht anerkennen" (Die Lust am Trauerspiel; enthalten in den Philosophischen Reden und Vorträgen; Leipzig 1910; S. 39). Ich glaube, daß Stumpf zu dieser absprechenden Haltung dadurch kommt, daß er seine Frage daraufhin zuspitzt, ob es moralisch sei, einem Frevler den Tod zu wünschen. Diese den Tod des Frevlers zu einem Gegenstand des moralischen Bedürfens und Wünschens des Zuschauers machende Betrachtungsweise entspricht aber dem Wesen des tragischen Zusammenhangs keineswegs. Vielmehr liegt die Sache so, daß durch ein als menschheitlich-bedeutungsvoll dargestelltes Schicksal die Taten eines Frevlers in ihrer Verkettung zum Tode dieses Frevlers geführt haben, und daß nun angesichts dieser als menschheitlich-bedeutungsvoll empfundenen Verkettung das Gefühl sittlicher Befriedigung entsteht. Stumpf vertritt eine allzu rationalistische Auffassung. Nicht ich als Betrachter wünsche von mir aus dem Frevler den Tod; sondern angesichts dessen, daß das Schicksal objektiv sein Urteil gesprochen hat, fühle ich mich davon sittlich befriedigt.

[2] Es ist merkwürdig, wie schwerhörig manche Leser sind. Adolf Müller (Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles; 2. Auflage, Paderborn 1913; S. 310 ff.) findet, daß ich nirgends eine klare Antwort auf die Frage gebe, was tragische Schuld sei. Er nimmt auf die oben gegebene Begriffsbestimmung durch wörtliches Anführen Bezug, sieht darin aber keine bestimmt formulierte Antwort. Die scharfe Unterscheidung von tatsächlicher Verursachung und sittlichem Zusammenhang geht an ihm vorüber. Seltsamerweise aber fährt er fort: „Wohl aber findet sich eine Art von Begriffsbestimmung schon vorher", und nun zitiert er einen Satz, der sich in der gegenwärtigen Auflage auf S. 142 findet („Dies also ist der tiefere Sinn der tragischen Schuld, daß Leiden und Untergang als *sittlich* durch die Schuld gefordert, als Buße und Sühne der Schuld erscheinen müssen"). Also: *genau derselbe* Gedanke, in dem er an der hiesigen Stelle nichts von einer Begriffsbestimmung der tragischen Schuld findet, soll im Gegensatze dazu an jener früheren Stelle doch eine Art von Begriffsbestimmung sein!

3. Das Wesen der schuldvollen Tragik

Welche Besonderung kommt nun durch die tragische Schuld in das Wesen des Tragischen hinein? Zwei Seiten des Tragischen sind dabei besonders ins Auge zu fassen: das Kontrastgefühl und die pessimistische Grundstimmung. Im Tragischen, so sagten wir (S. 63 ff.), empfinden wir Leid und Untergang als kontrastierend zur Größe der tragischen Person; wir fühlen: so außergewöhnliche, gesteigerte Menschen hätten vielmehr besonderen Anspruch auf Gelingen und Glück; daher sprechen, so sagten wir weiter (S. 65, 85 ff.), Leid und Untergang, wenn sie tragisch wirken, in pessimistischem Sinne zu uns, sie tragen den Stachel des Nichtseinsollens in sich, sie weisen auf die dunkel-irrationale Seite des Weltlebens hin. Und jetzt nehmen wir doch eine Art des Tragischen an, in der Leid und Untergang vielmehr als durch das Verhalten der tragischen Person gefordert, als wohlverdient erscheint. Hier scheint also doch offenbar jener Kontrast, jener pessimistische Gegenschlag, jener Hinweis auf die Unvernunft des Sturzes und Verderbens zu fehlen.

Genauer besehen verhält es sich indessen anders. Im Tragischen der schuldvollen Art rückt die Schuld selbst unter den Gesichtspunkt des kontrastierenden Unglücks. Beim Anblick des schuldig werdenden Helden haben wir den Eindruck, daß es ein hartes, schmerzendes Schicksal sei, wenn ein so außergewöhnlicher, zu Großem bestimmter Charakter ins Schwache, Niedrige, Verderbte, kurz in Schuld herabgezogen werde. Es tut uns in der Seele weh, daß eine so edle, gewaltige Gestaltung des Menschlichen ins sittlich Verkehrte verstrickt wird. So erhält hier also das tragische Kontrastgefühl nach der Seite des Gegenschlages hin einen *moralischen* Inhalt: der Gefühlsinhalt „menschliche Größe" erfährt einen gewissen Gegenstoß an dem Gefühlsinhalt „Schuld", „moralische Verkehrtheit", „moralische Verderbtheit". Man darf sonach von einer *Bereicherung* des Kontrastgefühles sprechen: die Welt des Moralischen tritt hinein. Und diese Bereicherung ist zugleich mit einer gewissen *Verschärfung* des Kontrastgefühles verbunden: es ist besonders hart, daß das Unheil den Charakter des moralisch Verwerflichen an sich trägt. Daneben entsteht natürlich auch das *allem* Tragischen gemeinsame Wehegefühl, daß ein groß angelegter Mensch dem Untergang anheimfällt. Auch im Tragischen der schuldvollen Art empfinden wir den Untergang nicht etwa bloß als Buße für die Schuld, sondern zugleich als ein besonders herbes Unglück, als ein zu der erlesenen Natur des davon Getroffenen in Widerspruch stehendes Los.

Hiermit ist schon gesagt: das pessimistische Kontrastgefühl tritt hier nicht rein hervor: daneben macht sich das Gefühl sittlicher Genugtuung geltend. Und dieses moralische Gefühl steht in scharfem Gegensatz zu jenem Kontrastgefühl. So ist also die Stellung des Betrachters zu dem Tragischen der Schuld durch einen Widerstreit von Gefühlen charakterisiert. Genauer werden wir sagen dürfen: im Tragischen der Schuld erfährt das Kontrastgefühl auf der einen Seite eine bedeutsame Bereicherung und Verschärfung, auf der anderen eine gewisse Abschwächung. Von Bereicherung darf im Hinblick auf die Welt des Moralischen die Rede sein, die hierdurch in den tragischen Gefühlstypus eintritt. Im Tragischen der Schuld wird das Moralisch-Verwerfliche in seinen verschiedenen Formen in Zusammenhang und Spannung zu der Größe des tragischen Menschen gebracht. Hierdurch geschieht es zugleich, daß sich in dieser Form des Tragischen der Charakter des Furchtbaren zu ganz besonderer Schärfe herausarbeitet. Daneben aber erfährt die Kontrastwirkung des Tragischen durch das Gefühl sittlicher Befriedigung eine gewisse Milderung. Indem Leid und Untergang als gerechte Buße für begangenen Frevel gefühlt werden, wird an ihnen das Harte, Furchtbare, Grausame gelindert; der Stachel des Nichtseinsollenden wird abgestumpft. Wir stehen dem Leid und Untergang hier mit zwei Weisen der Wertung gegenüber, und diese beiden Wertungen schränken einander ein, wirken abschwächend gegeneinander. Ich kann die beiden Arten der Wertung, die Leid und Untergang hier in uns hervorrufen, als die natürliche und die moralische bezeichnen. Das Leid wird einmal als ein natürlicher Vorgang, amoralistisch, zur Größe des leidenden Menschen in spannungsvollen Zusammenhang gebracht; zugleich aber wird es auf die Schuld des Menschen bezogen. Die Tragik der Schuld hat ihr Charakteristisches darin, daß beide Wertungen in ihr zusammenwirken. Sie ist eine Synthese des pessimistischen tragischen Grundgefühls mit einem Gefühl sittlicher Befriedigung. Wo von der tragischen Erhebung die Rede sein wird (im elften Abschnitt), muß auf diese sittliche Befriedigung im Tragischen der Schuld noch näher eingegangen werden. Man darf auch nicht sagen, daß das Tragische der Schuld eine Verwischung des tragischen Gefühlstypus bedeute. Dies wäre doch nur dann der Fall, wenn irgendwo vorgeschrieben stünde, daß das pessimistische Kontrastgefühl sich in allen Fällen in voller Reinheit und Folgerichtigkeit entwickelt zeigen müsse. Vielmehr ist es so, daß nicht nur die reine, un-

gehemmte Auswirkung des pessimistischen Kontrastgefühls, sondern auch seine durch moralische Gefühle mitbestimmte und insofern gehemmte Ausgestaltung ihre Vorzüge hat.

Erstlich hat man sich vor Augen zu halten, daß das Tragische der schuldvollen Art eine Vertiefung an menschlichem Gehalt bedeutet.[1] Erst durch die Fähigkeit des Schuldigwerdens ist die Stellung, die der Mensch im Gegensatze zur Natur einnimmt, in voller Schärfe bezeichnet. Erst mit der Fähigkeit des Schuldigwerdens tritt deutlich hervor, wie gefährlich und verantwortungsvoll es sei, Mensch zu sein. Erst durch die Möglichkeit des Bösen ist der Mensch wahrhaft auf sein freies Tun gestellt. Der Lebensgang der Menschheit wäre von flacherer, bequemerer, bedeutungsärmerer Art, wenn der Keim der Verkehrung des menschlichen Wesens zum Bösen nicht in ihr läge. So wird also im Tragischen der Schuld das menschliche Wesen tiefer ausgeschöpft als im Tragischen des einfachen Unglücks. Erst jetzt tritt das Menschliche in seiner ganzen Wucht, in der vollen Tiefe der in ihm liegenden Gegensätze und Kämpfe in das Reich des Tragischen ein.

Sodann aber ist zu bedenken, daß durch die Hereinziehung der moralischen Zwiespälte und Umstürze die Kämpfe und Wehegefühle des tragischen Menschen eine bedeutsame Verinnerlichung und wirksame Zu-

[1] Dieser Wert der schuldvollen Tragik wird zuweilen verkannt; so beispielsweise von Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 397, 461, 467, 472, 494. Baumgart findet das Tragische ausschließlich dort, wo eine schuldlose Person um eines kleinen Fehlers (Hamartia) willen einem verderblichen Schicksal verfällt. „Nur ein unverdientes Schicksal ist tragisch." Noch prinzipieller indessen ist die Gegnerschaft gegen die Schuldtheorie bei Hartmann. Er verlegt Kern und Sinn des Tragischen in eine übersittliche Sphäre. Die transzendente Willensverneinung, auf die das Tragische bei Hartmann hinausläuft, ist ein Tun von übersittlicher Art. Daher darf die „moralische Selbstschau" des Helden, sein „Abscheu gegen die unsittliche Beschaffenheit des eigenen Willens" und überhaupt der Reflex der Handlungen in dem sittlichen Bewußtsein des Helden und der übrigen Personen nur als psychische Tatsache, nicht aber nach ihrem moralischen Werte für den tragischen Zusammenhang in Betracht kommen (Philosophie des Schönen, S. 382 ff.). Diese — überdies gekünstelte und dichterisch kaum zu verwirklichende — Lehre wird von selbst hinfällig, sobald die Forderung der übersittlichen, transzendenten Willensverneinung als eine Zumutung erkannt wird, die das Tragische von der Gültigkeit eines nur von wenigen Philosophen vertretenen Dogmas fraglichster Art abhängig macht und so um seine allgemein menschliche Verständlichkeit und Wirkungskraft bringt. Ebensowenig will Max Dessoir etwas von tragischer Schuld wissen. Mit dem Ausdruck „tragische Schuld" moralisiere man das Tragische (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Stuttgart 1906; S. 210 f.). Adolf Müller schreibt dem Tragischen der schuldlosen Art die tiefste tragische Wirkung zu. Werde der Held in Schuld verstrickt und werde sein tragisches Schicksal als Sühne dieser Schuld dargestellt, so bewege man sich auf dem „Niveau der Normaltragödie" (Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles, S. 272 f.).

schärfung erfahren. Schon vorhin wurde diese Seite berührt. Gäbe es keine Tragik der schuldvollen Art, so würden verschiedene psychologisch interessante, die Tiefe und Schärfe menschlichen Kämpfen- und Leidenkönnens offenbarende Schmerzgefühle undargestellt bleiben. Und dementsprechend würden auch die Gefühle der Teilnahme, die das Tragische hervorruft, eine Verarmung aufweisen. Die schmerzliche Teilnahme zeigt angesichts eines sich in Frevel verstrickenden, sich moralisch verlierenden Helden eine Erregtheit von ganz besonderer Art.

So darf also die schuldvolle Tragik als ein eigentümlich-wertvoller Typus des Tragischen gelten. Indem das Furchtbare eine Synthese mit dem sittlich Befriedigenden eingeht, entspringt ein eigentümlicher ästhetischer Wert. Der Grundton bleibt düster, doch durch diese Düsterheit schlingt sich der feierliche Zusammenhang einer Gerechtigkeit, die wir gutheißen. Das Furchtbare, Schwerlastende, das dem Eindruck von Welt und Leben im Tragischen zukommt, wird dadurch nicht aufgehoben, nur wird ihm in dem Hervortreten sittlich befriedigender Zusammenhänge ein gewisses Gegengewicht beigesellt.

Durch die hier dargelegte Auffassung von der tragischen Schuld ist allem flachen, schulmeisterlichen Rationalismus im Feststellen von tragischer Schuld vorgebeugt. Dagegen scheint mir Max Scheler in der Hervorhebung des irrationalen Dunkels, in dem sich die tragische Schuld bewegen müsse, zu weit zu gehen. Zur tragischen Schuld gehöre ein Sichverlaufen der Grenzen von Gut und Böse, moralische Undurchschaubarkeit des Konfliktes.[1] Ohne Zweifel ist es *oft* so, daß die Grenzen zwischen Größe und Schuld dunkel verlaufen. Und dies kommt in meiner Darstellung an verschiedenen Stellen zu seinem Rechte. Aber es läßt sich nicht aufrecht erhalten, daß ein solches Dunkel zum *Wesen* des Tragischen gehört. Man denke etwa an Macbeth, an Karl Moor, Wallenstein, an Faust in der Gretchen-Tragödie, an Herodes bei Hebbel: läßt sich in diesen Fällen nicht ein ganz bestimmter Willensentschluß angeben, durch den der Held schuldig wird? Es ist übertrieben, daß die tragische Schuld „jenseits von bestimmbarem Recht und Unrecht" liege.

4. Einteilung der schuldvollen Tragik

Innerhalb des Tragischen der schuldvollen Art sind nun wieder *zwei* Fälle zu unterscheiden. *Entweder* wird die tragische Schuld in ihrem

[1] Max Scheler, Abhandlungen und Aufsätze, Bd. 1, S. 303 ff. (in dem Aufsatz „Zum Phänomen des Tragischen").

sittlichen Zusammenhange mit dem Leide vom Dichter in den Mittelpunkt seiner Darstellung gerückt, mit Nachdruck behandelt, oder dieser Zusammenhang wird vom Dichter nicht als Hauptsache herausgearbeitet, sondern nur nebenher, einigermaßen in die Darstellung gezogen. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt in diesem zweiten Fall auf der naturnotwendigen unseligen Verkettung; der sittliche Zusammenhang von Schuld und Leid spielt nur herein; nur nebenher, nur in zweiter Linie nimmt der Dichter zu der moralischen Seite der Sache Stellung. Er will vor allem etwa das unselige Wüten der Leidenschaften, das Entsetzenerregende im Zusammenstoßen feindseliger Mächte, die jammervollen Wirkungen von Wahn und Verblendung zeigen; der sittliche Zusammenhang von Schuld und Leid kommt zwar dabei auch vor, aber mehr nur im Hintergrunde. Vorzugsweise will er den Eindruck hervorbringen, wie die Lebensmächte rein als Lebensmächte, menschliche Schicksale rein als Schicksale, ohne unter moralischen Gesichtspunkt gestellt zu sein, in Furchtbares auslaufen. In dem ersten Falle spreche ich von dem Typus der reinen tragischen Schuld, in dem zweiten von dem Typus der nur mitwirkenden tragischen Schuld. Man käme gegenüber einer Unzahl von Fällen ins Gedränge, wenn man diesen zweiten Typus nicht unterschiede. Die Betrachtung von Tragödien unter dem Gesichtspunkt der Schuld fällt darum oft so schulmeisterlich aus, weil man dabei nur den Typus der reinen tragischen Schuld vor Augen hat. Es kommt zunächst darauf an, den zweiten Typus durch Beispiele zu erläutern.

Es gibt Dichter, die vor allem die Leidenschaften als solche, das Heiße, Heftige, Verblendende, Berauschende, Quälende, Vernichtende ihres Wirkens schildern wollen. Das Moralische liegt ihnen ferner. Sie fühlen sich nicht sonderlich angetrieben, zu den Verschuldungen moralisch Stellung zu nehmen. Sie fassen die Verwicklungen nicht so sehr als Handlungen verantwortungsvoller Menschen, sondern mehr als Ausbrüche unwiderstehlicher Leidenschaften auf. Eine Operndichtung, Leoncavallos Bajazzo, mag uns einmal zunächst als Beispiel dienen. Hier ist schwere Verschuldung vorhanden. Nedda ist nicht nur treulos, sondern auch steinhart und eiskalt, wo wir mindestens ein menschliches Rühren erwarten. Auch bei Tonio, der aus Rache zum Verräter wird, käme die Schuldfrage in Betracht. Allein der Dichter — und seine Musik unterstützt ihn darin — geht so ganz im Darstellen der jähen und heißen Leidenschaften auf, daß er es zum Aufwerfen der Schuldfragen nur

wenig kommen läßt. Wir bewegen uns fast ausschließlich in einer fesselnden Dynamik der Leidenschaften. Aus älterer Zeit könnten Byron, Balzac, Viktor Hugo als Beispiel herangezogen werden. In Hugos Hernani ist Schuld genug vorhanden; es ist undankbar und verräterisch, daß Hernani im Hause des Gastfreundes diesem seine Braut abspenstig macht; allein nirgends ist die Schuld betont; der Nachdruck liegt auf der merkwürdigen, unheilvollen Verwicklung als solcher. Oder man denke an Byrons Mazeppa: die sündhafte Liebe des Pagen Mazeppa zu der jungen Frau des Edelmannes ist die Ursache der furchtbaren Züchtigung; aber der Nachdruck liegt nicht auf dieser Schuld, sondern auf dem entsetzensvollen Ritt. Oder man vergegenwärtige sich Zolas Germinal. Die Kohlenarbeiter — und diese bilden hier als Ganzes den tragischen Helden — zeigen zwar nicht nur leibliche, sondern auch moralische Entartung in erschreckendem Grade. Doch aber läßt der Dichter diese moralische Entartung nicht so sehr als eine Schuld hervortreten, die in dem Jammerdasein dieser Menschen ihre verdiente Strafe fände; sondern vorwiegend erscheint das erbärmliche Dasein, das diese keuchende, hungernde, brünstige Arbeitermasse führt, als ein böses Schicksal, das sich naturgemäß und unabänderlich entwickelt hat und sie mit eisernen Klammern festhält. Die Frau im Fenster von Hugo von Hofmannsthal ist eine Schuldtragödie, die aber bei weitem überwiegend ohne Rücksicht auf das Schuldvolle der Liebesleidenschaften im Sinne der Tragik eines jähen, wilden, erwürgenden Schicksals behandelt wird. Das Gleiche gilt von Ernsts Hardts fein und grell zugeschliffenem Drama Ninon von Lenglos: in dieser Welt des tändelnden Liebesspiels, in der auch die gefährlichen Leidenschaften und schrecklichen Seiten des Lebens nur Gegenstände leichtnehmenden Betrachtens sind, kann die Frage der Schuld kaum aufkommen. Freilich ist in der jüngsten Zeit eine gewisse Entartung dieser Leidenschaftstragödien weit verbreitet. Viele Dichter können sich in tumultuarischem Rasenlassen der Wollustgefühle nicht genug tun. Sie treiben die erotischen Krämpfe bis zu äußerster Wüstheit: die Personen ersticken und platzen vor Geilheit. Oft ergehen sie sich auch in pathetischem, lächerlichem Schwulst, um ihre tierische Brünstigkeit auszutoben. Ich nenne den Schleier der Beatrice von Schnitzler, Simson von Eulenberg, den Zerstörer von Johannes Raff, Medusa von Hans Kyser. Verhältnismäßig selten dagegen findet sich in der Dichtung der Gegenwart die tragische Schuld betont. Die meisten Dichter scheinen es als rückständig anzusehen, das Verhältnis der tragischen Verwicklung zum Moralischen hervorzukehren.

Aber auch Dichter gänzlich verschiedener Art haben Leidenschaftsdramen ohne Betonung der Schuld geschaffen. Ich erinnere an Medea und Jason bei Grillparzer. In seiner Medeatragödie freilich erscheinen beide als derart schuldvoll behandelt, daß hier der Typus der reinen tragischen Schuld vorliegt. Vorher dagegen, in den Argonauten, ist die Belastung mit Schuld nicht als Hauptsache betont. Vielmehr liegt hier das Schwergewicht des Eindrucks darin, daß sich Unheilvolles, Entsetzliches mit Notwendigkeit aus dem Zusammentreffen zweier gefahrvoll angelegter Individuen und aus dem Mitwirken einer gleichfalls auf tragische Gefahren und Leidenschaften angelegten Umwelt ergibt. Tragische Schuld ist schon in den Argonauten vorhanden: Medea sündigt gegen Heimat und Haus, und Jason verfällt in seinem jähen, jugendberauschten Streben in Übermaß und Gewalttätigkeit. Allein dieses Schuldvolle spielt nur herein; die Darstellung macht das tragische Verderben hiervon nicht einfach und geradezu abhängig. Oder man stelle sich Shakespeares Königsdramen vor. Hier ist die harte Selbstsucht, die gewalttätige Herrschsucht großenteils so dargestellt, daß der Nachdruck weit mehr auf den Leidenschaften als kolossalen *Naturmächten* liegt; die Beziehung zum Moralischen tritt zurück. Auch Goethes Werther kann in gewissem Grade als Beispiel gelten. Anderswo wieder wird der Eindruck der Schuld durch die Zuschärfung der ganzen Darstellung auf das Grausige, Gespensterhafte in den Hintergrund gedrängt. Manche Gedichte Hebbels: „Herr und Knecht", „Der Ring", „Der Tod kennt den Weg", können verdeutlichen, was ich meine.

So stellen sich uns, wenn ich auf der Seite des Tragischen der Schuldlosigkeit wie der Schuld die je zwei Unterarten ins Auge fasse, vier Typen des Tragischen als eine Reihe mit zunehmendem Schuldcharakter dar. Am weitesten von aller Schuld entfernt ist die Tragik des schuldlosen Gemütes. Das Tragische des schuldfreien Zusammenhangs enthält wohl Schuld, aber diese ist tragisch gleichgültig. Hieran schließt sich das Tragische mit mitwirkender tragischer Schuld, und den äußersten Endpunkt bildet das Tragische der reinen Schuld. Grillparzer bietet für den Fortschritt dieser vier Typen ausgezeichnete Beispiele dar. Die vier Gestalten Libussa, Hero, Medea in den Argonauten, Ottokar entsprechen der Reihe nach den vier aufgezählten Typen. Libussa ist fleckenrein. Bei Hero liegt eine Schuld vor: sie hat gegen die Keuschheitspflicht ihres Priesterberufs gesündigt. Aber diese Sünde ist gemäß der ganzen Haltung des Dramas nicht von solchem Gewicht, daß das furchtbare Ge-

schick Heros darin seine Rechtfertigung fände. Wer Heros Untergang als gerechte Strafe für die Verletzung der Keuschheitspflicht empfände, würde den Sinn dieser Tragödie ins Rohe verkehren. Von Medea in den Argonauten war soeben die Rede. Und daß Ottokar den Typus der vollwirkenden tragischen Schuld darstellt, liegt auf der Hand.

Es gilt weiter, aus dem Umfang des Tragischen der reinen Schuld eine Unterart herauszuheben, die diese Form der Tragik in der schärfsten Ausgestaltung zeigt. Ich meine die Tragik der Gewissenskämpfe. Der tragische Untergang kann in vollem Maße als gerechte Buße für schwere Schuld dargestellt sein, und darum braucht doch nur wenig oder nichts von Gewissensnot, Schuldgefühl, moralischer Qual und Läuterung vorzukommen. Man erinnere sich an das „ungeteilte schuldvolle Gemüt" (S. 127 ff): aufrecht, reuelos, mit trotziger Selbstbejahung gehen die Vertreter dieses Typus in den Untergang. Hier wird wohl vom Dichter der moralische Zusammenhang zwischen Schuld und Leid hervorgekehrt; aber die schuldige Person selbst beschäftigt sich mit sich nicht nach der moralischen Seite hin, vertieft sich nicht in ihre Schuld. Die Schuld ist für ihr Gefühl überhaupt nicht als eine moralische Beschaffenheit des Wollens vorhanden. In anderen Fällen dagegen besteht für das Gefühl der tragischen Person selbst die Schuld als Schuld. Sie wird als Last, als Stachel empfunden; es entstehen schwere Kämpfe und Zerrissenheiten. Dann darf von Tragik der Gewissenskämpfe die Rede sein. Hier also ist die tragische Schuld nicht nur objektiv, in der Darstellung der Dichtung, vorhanden, sondern das Gemüt der schuldigen Person lebt auch subjektiv in Schuld, quält und zerarbeitet sich darin. Dabei kann es zu Überwindung solcher Zerrissenheit, zu sittlicher Läuterung kommen. Es kann aber auch völlige moralische Aufreibung und Verzweiflung das Ende bilden. In jedem Falle hat man es hier mit der zugeschärftesten Form der Tragik der reinen Schuld zu tun.

Schiller gehört mit den meisten seiner hochtragischen Gestalten hierher; vor allem mit Wallenstein und Maria Stuart. Schillers Phantasie ließ sich vorzugsweise durch diesen moralisch vertieftesten Typus des Tragischen ergreifen. Aber auch Goethe hat bedeutsame Vertreter dieses Typus geschaffen; man denke an Weislingen, Clavigo, Faust.[1] Bei Shake-

[1] Doch besteht der bedeutsame Unterschied zwischen Goethe und Schiller, daß die Tragik bei Goethe nicht von vornherein auf Schuld angelegt ist, sondern nur auf tragisches Leid, während es für Schiller keine Tragik gibt, die sich nicht auf tragische Schuld zuspitzte. Gundolf sagt in seinem „Goethe" hierüber tiefeindringende Worte (S. 147 ff.).

speare fällt jedermann vor allem Macbeth ein. Doch ist für Shakespeare dieser Typus des Tragischen bei weitem nicht vorwiegend charakteristisch. Eine Gestalt wie Hamlet gehört nicht einfach hierher. Denn bei Hamlet ist die moralische Selbstquälerei krankhafter Art; er wirft sich auch dort in moralischen Zweifeln und Selbstvorwürfen herum, wo keine entsprechende Schuld vorliegt. Ein hervorragendes Beispiel von moralischer Selbstzerrüttung ist William Lovell bei Tieck; nicht als ob Lovells Innenkämpfe in nichts anderem als in moralischen Qualen bestünden; aber diese bilden doch eine wesentliche Seite daran. In noch höherem Grade gilt dies von der Selbstzerstörung Roquairols bei Jean Paul; aber auch andere Gestalten Jean Pauls — Gustav in der Unsichtbaren Loge, Albano im Titan — zeigen die Tragik des Schuldgefühls stark entwickelt. Von modernen Dramen nenne ich Anzengrubers Meineidbauer, Gottschalls Nabob, Zolas Therese Raquin, Hauptmanns Fuhrmann Henschel und Rose Bernd.

5. Untersittliche und übersittliche Personen

Nicht alle Fälle lassen sich klar und glatt einem der genannten Typen zurechnen. Bei der Gliederung in diese Typen war vorausgesetzt, daß die tragische Person soweit sittlich entwickelt sei, daß Schuldgefühle in ihr entstehen können. Es gibt aber auch Fälle, wo die tragische Person vom Dichter als derart aufgehend in Trieben und unwillkürlichen Regungen dargestellt wird, daß in ihr keine Schuldgefühle lebendig werden. Es erscheint ihr als selbstverständlich, daß sie im Niedrigen und Schmutzigen lebt. Sie steht *diesseits von Gut und Böse*. Freilich darf diese Diesseitigkeit nicht soweit gehen, daß die Person als schlechtweg unfrei dargestellt wird. Auch der untersittliche Mensch muß, wenn er tragisch wirken soll, in uns den Eindruck erwecken, daß an ihn die *Forderung* gerichtet werden darf, sich auf sich zu besinnen, sich seiner objektiven Gesunkenheit auch subjektiv als solcher bewußt zu werden. *Tatsächlich* allerdings steht es so mit ihm, daß er im Element der Sünde mit dem Gefühle lebt: dies sei natürlich und in der Ordnung. Nichtsdestoweniger aber urteilen wir über ihn: wenn auch *tatsächlich* kein Schuldbewußtsein in ihm aufkommt, so hätte er doch derart an sich arbeiten *sollen*, daß ihm die Verworfenheit seines Lebens zu Bewußtsein käme; er hätte sich seiner Hingegebenheit an das niedrige Triebleben entreißen *sollen*. Wenn einem Menschen, wie etwa dem Berauschten oder dem unter einer Zwangsidee Handelnden, die

Fähigkeit der Verantwortlichkeit schlechtweg abgesprochen werden muß, fehlt auch die Voraussetzung für tragische Wirkung (vgl. S. 81).

Somit bildet die Tragik der untersittlichen Personen hinsichtlich der Schuldfrage einen Nebentypus. Dem Sündigen und Freveln der als untersittlich dargestellten Person gegenüber muß der Betrachter eine zweiseitige Stellung einnehmen. Einerseits und vor allem hat der Betrachter auf die Untersittlichkeit der dargestellten Gestalt einzugehen: ihm muß die Person als ungeteilt ihrem Triebleben hingegeben vor Augen stehen; ihr Sündigen und Freveln muß von ihm als naives Ergebnis, als „amoralischer" Ausdruck ihrer unentwickelten Seelenverfassung aufgefaßt werden; er muß das Fehlen jedweden Schuldbewußtseins wesentlich in Anschlag bringen. Kurz: er hat anzuerkennen, daß von tragischer Schuld im Sinne einer bewußten Schuld hier keine Rede sein kann. Und um so stärker wird sich diese „amoralische" Stellung des Betrachters zur Tragik untersittlicher Personen geltend machen, je mehr die Dichtung das Natürliche und Selbstverständliche des Sündigens und das Fernsein jeder moralischen Regung hervortreten läßt. Anderseits aber wird der Betrachter sich doch auch zu dem Urteil genötigt fühlen: die sündigende untersittliche Person hätte sich aus ihrem tierischen Triebleben herausarbeiten, sich mit Freiheit auf ihr Menschsein besinnen, sich eine Widerstandskraft anerschaffen sollen. Insofern fällt die Tragik des untersittlichen Frevels doch auch wieder unter den Gesichtspunkt des Tragischen der Schuld. Freilich kann kein Zweifel sein, daß diese zweite Seite an der Stellung des Betrachters um so mehr zurücktritt, je eindringlicher und anschaulicher der Dichter das Untersittliche dargestellt hat. In einer je größeren Fülle schlagender und tiefgefaßter Züge der Dichter das untersittliche Seelenleben schildert, um so weniger ist der Betrachter veranlaßt, seine „amoralische" Haltung mit der moralischen zu vertauschen. Gänzlich freilich kann die zweite Seite —, die moralische — nicht ausgeschaltet werden. Denn so stark auch immer das Untersittliche vom Dichter unterstrichen ist, so muß in der Darstellung doch irgendwie auch dies zum Ausdruck kommen, daß sie in ihrem An-sich-Sein, in ihrem tiefsten Grunde doch noch Mensch, also ein freies verantwortliches Wesen ist.

Ein höchst interessantes Beispiel bildet Grillparzers Jüdin von Toledo. Rahel wird als ein spielendes, gaukelndes Kind, als ein Stück unverfälschter, bewußtlos sich auslebender Natur, ihr Trieb- und Gefühlsleben als unter der Schwelle der freien Sittlichkeit stehend geschil-

dert. Ihr Tun fällt zum Teil in den Bereich des Verwerflichen und Schlechten. Allein trotz aller buhlerischen Künste kommt es in ihr zu keinem Schuldgefühl. Ein anderes interessantes untersittliches Geschöpf von tragischer Wirkung ist Regine in Sudermanns Katzensteg. Sie ist ein höheres Tier, sie geht ganz im Triebleben auf; nur Spuren von Gewissen kommen bei ihr vor. Sie ist ein gesundes, kraftvolles, gleichsam genial hingeworfenes Stück Natur, in dem sich Reinheit und Verworfenheit, Größe und Gemeinheit untrennbar mischt. Doch hat sie für den Unterschied dieser ihrer eigenen Elemente kein Auge. Als weitere Beispiele nenne ich Haidi und Don Juan bei Byron, Carmen in der Novelle Mérimées, Bela, das asiatische Mädchen in Lermontoffs Roman „Ein Held unserer Zeit". Vor allem weise ich auf Flauberts Salambo hin: in dieser Kolossaldichtung ist eine Menschheit geschildert, die sich in ungeheuerlicher Habgier, Wollust, Grausamkeit, in den Schauern eines wüsten Mystizismus, in greuelvollen Wahnvorstellungen auslebt, ohne daß auch nur eine Regung von Gewissen mahnend in diese wilde Welt tönte. Auch Johannes Jensens Roman „Das Schiff" schildert eine ähnliche Welt.

Natürlich gibt es auch Übergänge, — ich meine Gestalten, die zwar das Gefühl der Schuld haben, in denen aber doch von der Geistesstufe aus, auf der sie stehen, eine starke Gegenwirkung gegen die Schärfe des Schuldgefühls stattfindet. Man stelle sich etwa Goethes Gretchen vor Augen. Seele und Sinne in ihr sind Eins; ihre seelische Schönheit entfaltet sich im Elemente der Natur. Besonders in ihrem Liebesleben macht sich dies geltend: die sinnliche Hingabe erscheint ihr an die volle Neigung des Herzens wie etwas Selbstverständliches geknüpft. Unverdorbenen Sinnes gibt sie ihre Unschuld preis. Aber es wäre verkehrt, sie geradezu oder auch nur in der Hauptsache als unterhalb der Schwelle von Gut und Böse stehend aufzufassen. Ihre Tragik ist vielmehr der Hauptsache nach Tragik der Schuld und Gewissensnot.

Es ist klar, daß das Unbewußtbleiben der Schuld für die Wirkung des tragischen Zusammenhanges von Einfluß ist. Wo das sittliche Bewußtsein so geringe Entwicklung zeigt, daß es selbst gegen schwere Verschuldungen blind ist, dort liegt eine Menschlichkeit von geringerem Werte vor, eine Menschlichkeit, die in der Erarbeitung der Tiefen des Selbstbewußtseins zurückgeblieben ist. Dem Tragischen der unbewußten Schuld, wenn ich mich dieses kurzen Ausdrucks bedienen darf, kommt daher der Vorzug des menschlich Bedeutungsvollen in geringerem Maße zu als

dem Tragischen der bewußten, eigentlichen Schuld. Dieser Abbruch kann leicht so stark werden, daß sich das zum Tragischen erforderliche Merkmal der Größe nicht mehr entwickeln kann.

Gleichfalls nicht einfach ist es, zu den übersittlichen Personen mit Rücksicht auf die Frage der tragischen Schuld die richtige Stellung zu gewinnen. Jetzt handelt es sich also um Menschen, die gemäß der dichterischen Darstellung jenseits von Gut und Böse stehen. Soll in die Beurteilung Klarheit kommen, so muß zweierlei unterschieden werden. Ich stelle die beiden Fälle, die hier in Frage kommen, einander scharf gegenüber, wenn sie sich auch in Wirklichkeit meist mehr oder weniger miteinander vermischen.

Erstlich nehme ich an: nur die Menschen, die der Dichter vorführt, stehen auf übersittlichem Boden; der Dichter selbst hält an dem Unterschied von Gut und Böse fest. Wir fühlen aus der Darstellung des Dichters heraus, daß er seine Personen, mögen sie sich noch so sehr für „Übermenschen" halten, die über das Sittliche weit hinaus sind, dennoch unter das Sittengesetz gestellt sehen will. Dieser Fall bietet keinerlei Schwierigkeiten für die ästhetische Beurteilung dar. Denn hier bleibt die Frage ganz beiseite, ob die Moralphilosophie im Rechte ist, wenn sie die Überwindung des Unterschiedes von Gut und Böse für die reifste Stufe erklärt, die der Mensch erreichen könne. Hier kommt allein die Tatsache in Betracht, daß es Menschen gibt, welche die Höhe ihres Standpunktes darein setzen, daß sie alle ihre Handlungen — unter Vermeidung des Gegensatzes von Gut und Böse — als naturnotwendige Auswirkungen ihrer nun einmal so und nicht anders beschaffenen Natur betrachten. Dort, bei den untersittlichen Naturen, war das Verständnis für den Unterschied von Gut und Böse noch nicht erreicht; hier, bei den übersittlichen, ist dieses Verständnis, und vielleicht in aller Verfeinerung, vorhanden, aber dieser Unterschied selbst wird für die hohe und reife Lebensführung außer Geltung gesetzt und als eine zurückgebliebene Denkweise mit Verachtung behandelt. Und ich wüßte nicht, was dagegen einzuwenden wäre, solche „Übermenschen" in Dichtungen auftreten zu lassen. Findet hier doch nicht einmal jene Verkürzung des tragischen Wertes statt, die ich soeben an den untersittlichen Naturen hervorgehoben habe. Auch entspringt für die Beurteilung hier keine Unklarheit. Denn der hier vorausgesetzten Anschauung des Dichters gemäß fallen ja alle aus übersittlichem Boden hervorgegangenen Handlungen unter den Wertmaßstab von Gut und Böse. Und so kann es vorkommen, daß das über-

sittliche Gebaren als solches schon von dem Dichter als frevelhafte Überhebung behandelt wird.

Die Einführung solcher übersittlicher Kraftnaturen gehört nicht erst der jüngsten Zeit an. Man denke etwa an Lucifer in Byrons Kain, an William Lovell bei Tieck, an Roquairol bei Jean Paul. Auch in der Entwickelung, die Goethe seinen Faust im ersten Teile durcherleben läßt, kommen Ansätze zu solch übersittlichem Streben vor. Und Hebbels Holofernes, Hamerlings Nero lassen sich gleichfalls unter den gegenwärtigen Gesichtspunkt rücken. Aus der Dichtung der jüngsten Zeit hebe ich Papst Gregor aus Paul Ernsts Canossa hervor: Gregor ist ein Verbrecher, der sich zu einem übersittlichen Standpunkt bekennt, aber diesen nicht festzuhalten vermag und mit seiner Übersittlichkeit scheitert. Der Dichter behandelt ihn als einen Menschen, der sich über den Unterschied von sittlicher Reinheit und Schuld hinwegzusetzen kein Recht hat.

In einem zweiten Fall liegt die Sache wesentlich anders. Jetzt nehme ich an: der Dichter selbst steht grundsätzlich auf dem Standpunkt des Immoralismus; Pflicht, Gewissen, Reue, Schuld gelten ihm als veraltete Begriffe, als Erzeugnisse der erkrankten Menschheit. Ein solcher Dichter müßte folgerichtig die ganze Dichtung hindurch Leid und Untergang lediglich als notwendige Auswirkung der Charaktere und Lagen darstellen, ohne den Schein von Verdienst und Schuld, von Gut und Böse irgendwo auf die Personen fallen zu lassen. Dies dürfte nun wohl nur sehr schwer durchzuführen sein. Mindestens in der Regel werden sich die sittlichen Wertgefühle nicht völlig unterdrücken lassen und sich mit unwillkürlicher, elementarer Gewalt in der Dichtung zum Ausdruck bringen, so daß Wollen und Handeln der Personen, trotz jenem grundsätzlichen Standpunkt des Dichters, doch an sittlichen Wertmaßstäben gemessen erscheint. So entsteht eine unklare Beleuchtung: einesteils erscheinen die Handlungen der Personen als bloße notwendige Auswirkungen der weder guten noch bösen Natur, als Leidenschaftsäußerungen, von denen der Dichter den nach seiner Meinung ängstlichen, schwächlichen, dabei zugleich harten, tyrannischen Maßstab der Moral fernhalten will; anderenteils ist doch die Darstellung eine solche, daß mit den Handlungen zugleich auch ihr moralischer Wert und Unwert in gewissem Grade zum Bewußtsein gebracht wird.

Hier ist vor allem auf Ibsen hinzuweisen. Es ist nur in der Ordnung, wenn die in unserer Zeit tatsächlich vorhandene starkgeistig immoralistische, auf ein Übermenschentum gerichtete Bewegung sich auch

in der Dichtung zum Ausdruck bringt. Und da ist es nun ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst Ibsens, daß er dieses übersittliche Menschentum in so unerschrockener, phantasievoller und hochgestimmter Weise in seinen Dramen zur Geltung bringt. Allein von einer gewissen Unklarheit ist er hierbei nicht freizusprechen. Pflicht, Gewissen, Sittengesetz sind für den Dichter ausdrücklich abgetane Begriffe, und doch werden uns die Personen mit Nachdruck und Leidenschaft teils als verächtlich, teils als Musterbilder oder als solchen doch nahestehend hingestellt. Und es kann nicht anders sein. Das Übersittliche ist bei Ibsen — und dasselbe gilt von Nietzsche — in Wahrheit nur eine bestimmte Form des Sittlichen. Auch das Übersittliche ist ein Wert, ein Ideal für unser Wollen und Fühlen, und so ergeben sich auf seinem Boden Wertunterschiede, die denen von Gut und Böse, Verdienst und Schuld wesensverwandt sind. Und so ist es denn kein Wunder, wenn der übersittlich gestimmte Dichter auf die Taten seiner Personen unwillkürlich die Betonung von Recht und Unrecht, Großtat und Frevel fallen läßt. Übrigens ist die hier hervorgehobene Unsicherheit in der sittlichen Beleuchtung bei Ibsen keineswegs so störend, daß dadurch der unmittelbare Genuß erheblich beeinträchtigt würde. Nur für den tiefer und feiner nachsinnenden Kritiker stellt sich die dargelegte Wahrnehmung einigermaßen störend ein. Ähnlich verhält es sich in den Zwei Menschen von Richard Dehmel (die allerdings ausgesprochene Tragik nur hier und da, besonders am Schluß des zweiten und zu Beginn des dritten Teiles enthalten). Lukas und Lea sind von Dehmel, wenn man auf den Grundton der Dichtung achtet, mit überschwenglichem Nachdruck als übersittliche Menschen behandelt. Mit Befremden fühlt der Leser die Zumutung an sich gestellt, daß er die Schamlosigkeiten und Schändlichkeiten, deren sich Lukas und Lea schuldig machen, darum weil die beiden von großen, mystischen Lebens- und Weltgefühlen erfüllt sind, als übermoralische Äußerungen starker Naturen hinnehmen solle. Doch wird diese Beleuchtung nicht festgehalten. Denn jene Irrwege werden doch auch wieder *als* Irrwege behandelt. Der Dichter läßt die Entwicklung der beiden als eine Läuterung erscheinen. Kurz, es herrscht in dieser Beziehung ein störendes Zwielicht. Auch an Hermann Bahrs merkwürdiges, tiefwühlendes Drama „Der Meister" kann erinnert werden. Es scheint der Unterschied von Gut und Böse geleugnet zu sein, und doch sind die Charaktere und Handlungen so dargestellt, daß wir sie mit den Maßstäben von Schuld und Unschuld messen müssen. Schlimmer ist es,

wenn das als übersittlich Erscheinensollende sich in Wahrheit als ein wüstes Chaos ekstatischer Maßlosigkeiten darstellt. Dies findet man besonders bei den Modernsten überaus häufig: ich denke etwa an Georg Kaiser oder an Paul Kornfelds Drama „Die Verführung".

Im Grunde gehören auch schon Goethes Wahlverwandtschaften hierher. Dem Grundtone nach werden die Verirrungen und Verwirrungen, in welche die Neigungen und Leidenschaften der beiden Paare geraten, wie natürliche Vorgänge dargestellt, die von dem Gegensatz des Guten und Bösen nicht getroffen werden. Daneben aber werden doch auch die Verletzungen der Heiligkeit der Ehe in grelle moralische Beleuchtung gerückt; insbesondere durch die von Mittler vertretene Auffassung und durch Ottiliens Buße. So schwankt die sittliche Welt, in der sich dieser Roman hält; es bleibt unklar, in welchem Sinne und Grade innerhalb jener Auffassung, der zufolge die sittlichen Vorgänge wie Auswirkungen der mit stiller Notwendigkeit waltenden Natur erscheinen, von Schuld die Rede sein könne.

Bisher setzte ich voraus, daß sich der Leser entgegenkommend in die übersittliche Anschauungsweise des Dichters einfühlt. Auch bei solch bereitwilligem Eingehen macht sich die hervorgehobene Unklarheit der Beleuchtung als empfindlicher Übelstand fühlbar. Es kommt aber bei Beurteilung der Tragik übersittlicher Personen noch ein anderer Gesichtspunkt in Frage: die Beurteilung wird wesentlich auch davon abhängen, ob der Leser den übersittlichen Standpunkt der Dichtung gutheißt oder ablehnt. Es entsteht selbstverständlich eine mehr oder weniger starke Lähmung des ästhetischen Genusses, wenn der Leser die übersittliche Anschauungsweise der Dichtung für einseitig oder geradezu für verkehrt und verderblich hält. Das Recht aber, den moralischen oder übermoralischen Standpunkt des Dichters abzulehnen und diese Ablehnung auch in das ästhetische Genießen und Beurteilen der Dichtung miteinfließen zu lassen, darf keinem Leser genommen werden. Davon wird sogleich im Zusammenhange zu handeln sein.

Ich komme nochmals auf die Unklarheit in der Behandlung der Schuld zu sprechen: sie kann noch auf andere Weise entstehen. Wenn ein transzendentes Schicksal in das Wollen und Handeln der Personen eingreift, so wird dadurch die Schuld in eine zweideutige Beleuchtung gerückt. In diesen Fällen fühlen sich die Personen einerseits als schuldig oder doch als gewissermaßen schuldig, und sie werden auch vom Dichter als Frevler hingestellt; anderseits aber ist es doch ein dem Menschen

jenseitiges Schicksal, das ihn hinterrücks, unbekümmert um sein Wissen und Wollen, in Schuld verstrickt; also ist er in gewissem Sinne doch zugleich schuldlos. Ich denke hierbei insbesondere an die antike Tragödie, sodann auch an die moderne, zumeist karikaturartige Wiederbelebung des antiken Schicksals. Aber auch die im eigentlichen Sinn christliche Tragödie mit dem Walten der Vorsehung gehört hierher. Da von der hieraus entstehenden Verdunkelung der Schuld in einem späteren Abschnitt die Rede sein wird, so kann es hier mit diesem kurzen Hinweis sein Bewenden haben. Jedenfalls leuchtet soviel ein, daß die Schicksalstragödie in betontem Sinne weder dem Tragischen der Schuld noch dem der schuldfreien Art zugezählt werden kann, sondern in der Schuldfrage eine Sonderstellung einnimmt.

Es braucht kaum besonders erwähnt zu werden, daß Unklarheit in dem Verhältnis zur Schuld auch durch mancherlei Nichtkönnen auf Seite des Dichters entstehen kann. Sie kann die Folge ungenügender Kraft und Sicherheit im Gestalten oder schwächlicher, verworrener Auffassung der Charaktere und des tragischen Zusammenhanges oder verschrobener sittlicher Anschauungen sein. Auf diese mannigfaltigen in Mängeln dichterischen Könnens liegenden Ursachen will ich nicht eingehen. Als Beispiel mag Sudermanns Ehre gelten. Die Programmrede des Grafen Trast über die Ehre (es gebe überhaupt keine Ehre, die Ehre eines jeden Lebenskreises sei berechtigt) stimmt nicht zu der tatsächlichen Bewertung. Der Dichter behandelt tatsächlich die Ehre, wie sie im Hinterhaus und wie sie im Vorderhaus aufgefaßt wird, als etwas Niedriges und Schmutziges, dagegen die von Robert und Leonore vertretene Vorstellung von Ehre als auf echten, menschlichen Grundlagen beruhend. So wird also durch die aufdringlichen Auseinandersetzungen des Grafen Trast, aus denen man den Dichter heraushört, ein unsicheres Licht auf die ganze sittliche Grundlage des Stückes geworfen.

6. Stellung des Lesers zur Auffassung des Dichters von der Schuld

Schließlich ist auf die Grundvoraussetzung nachdrücklich hinzuweisen, die überall zu erfüllen ist, wo in einem Drama die tragische Schuld ermittelt werden soll. Die Frage, ob tragische Schuld vorliege und worin sie bestehe, muß stets *von der in der jeweiligen Dichtung zum Ausdruck kommenden Auffassung des Dichters aus* beurteilt werden. Jedes Kunstwerk darf verlangen, daß es nach den

Absichten gewürdigt werde, die der Künstler darin zur Gestaltung bringt. Was der Künstler an Auffassungen, Gedanken, Werturteilen in sein Kunstwerk hineingearbeitet hat, gehört eben zu dem Kunstwerk selbst und muß bei Feststellung seiner Bedeutung und seines Wertes wesentlich mit in Betracht gezogen werden. So gehört denn auch zur Würdigung jeder tragischen Dichtung dies, daß der Leser sich in der Frage der Schuld zunächst auf den Boden stelle, den der Dichter in seinem Werke einnimmt. Von seinen eigenen moralischen Auffassungen und Idealen hat der Leser zunächst völlig abzusehen; das Erste ist vielmehr, daß er sich in die moralische Welt des Dichters hineinlebe. Er muß sich darüber klar werden, ob und inwieweit und in welchem Sinne der Dichter die vorliegenden Entschlüsse und Taten als schuldvoll habe hinstellen wollen. Lesen wir Byrons Kain, so muß uns der trotzig selbständige, das Kühne und Verwegene billigende Sinn des Dichters vor Augen stehen. Lesen wir dagegen Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt von Klinger, so finden wir als Hintergrund der Dichtung eine Lebensauffassung, die in geduldiger Ergebung, in Selbstbescheidung, in sanfter Harmonie des Gemüts das Höchste erblickt. Die Schuld Kains dort und Fausts hier wird von den beiden Dichtungen in grundverschiedene Beleuchtung gerückt.

Erst wenn der immanente Sinn einer tragischen Dichtung in Hinsicht auf die Schuldfrage feststeht, darf die Kritik ihre Aufmerksamkeit darauf lenken, ob der Dichter mit seiner moralischen Auffassung Recht habe. Nachdem sich der Leser in die moralische Welt des Dichters hineingelebt und von hier aus das Vorhandensein tragischer Schuld in der Dichtung beurteilt hat, entsteht für ihn naturgemäß die weitere Frage, ob die Art und Weise, wie der Dichter seine Personen in ihren Handlungen schuldig oder schuldlos erscheinen lasse, zu billigen oder vielleicht als einseitig oder geradezu als verkehrt zu beurteilen sei. In diesem ungünstigen Fall kommen der Dichtung vielleicht künstlerische Vorzüge in Menge zu; doch geschieht diesem künstlerischen Wert durch die Einseitigkeit oder Verkehrtheit des in ihr zur Geltung gebrachten moralischen Standpunktes mehr oder weniger Abbruch. Und es kann nicht geleugnet werden, daß es eine Fülle von Dichtungen, und gerade in der Gegenwart, gibt, durch die selbst ein weitherzig denkender Leser in stärkste moralische Gegnerschaft versetzt werden kann. Besonders kommt der Leser nicht selten in den Fall, sich zu sagen, daß das, was der Dichter als schuldfreies Sichausleben einer Leidenschaft hinstellt, vielmehr freche

Sinnenlust, zügelloser Egoismus, rohe Gewalttätigkeit oder sonst eine Form frevelnden Verhaltens sei. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß die für unsere Zeit so charakteristische Moral des „Lebensrausches" besonders in den Kreisen der Dichter und Künstler gegenwärtig verbreiteter ist als irgendeine andere moralische Auffassung. So ist es denn begreiflich, daß sich auch die Behandlung der tragischen Kämpfe bei so vielen Dichtern mehr oder weniger von dieser Moral oder Übermoral des „Lebens um des Lebens willen" beeinflußt zeigt. Was mich wenigstens betrifft, so ist die Behandlung des Tragischen von dem Standpunkte der Moral der „Selbstherrlichkeit des Lebens" aus die häufigste Ursache, weswegen ich an der moralischen Beleuchtung, unter die das Tragische gerückt ist, so oft Anstoß nehme. Übrigens ist dieser Punkt schon vorhin berührt worden, wo von den übersittlichen tragischen Personen die Rede war (S. 162).

Indessen kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß der Leser seine moralischen Maßstäbe in möglichst weitem, beweglichem und menschlich umfassendem Sinne und mit möglichst starkem und unerschrockenem Geiste gestalten müsse. Wer an die tragischen Dichtungen mit den Maßstäben eines moralischen Pedanten, mit den Vorurteilen der tugendstolzen Anstandsmoral, mit dem Glauben an einen unbezweifelbaren moralischen Allerweltskodex herantritt, wird gerade den kühneren tragischen Dichtungen nicht gerecht werden können. Man braucht hierbei nicht einmal an solche Dichtungen zu denken, die, wie etwa die Ibsens, den gegenwärtig üblichen sittlichen Anschauungen offen und gründlich den Krieg erklären. Auch den meisten Dichtungen Shakespeares und Byrons, auch Schillers Räubern, Goethes Faust würde man bitteres Unrecht zufügen, wenn man an sie mit den angedeuteten engen Maßstäben herantreten wollte. Sodann aber soll sich der Leser überragenden Dichtern gegenüber, wenn er sie von seinen sittlichen Überzeugungen abweichend findet, hüten, sofort abzusprechen und zu verurteilen. Vielmehr möge er sich bereitwillig und unvoreingenommen in die sittliche Welt des Dichters vertiefen und sich fragen, ob nicht im Gegenteil der Dichter die reifere und weisere sittliche Anschauungsweise habe, von der er lernen und zu der er hinanstreben müsse. Und ist der Leser auch nicht geneigt, dem Dichter geradezu Recht zu geben, so wird er sich doch vielleicht sagen müssen, daß es sich in der vorliegenden Dichtung um streitige, nicht unbedingt eindeutig zu entscheidende sittliche Fragen handle, daß auf dem von dem Dichter betretenen sittlichen Ge-

biete auch gegnerische Anschauungen möglich seien, denen doch Wahrheit und Tiefe nicht völlig abgesprochen werden könne. Es würde zu weit führen, die Erfordernisse, die zu einer freidenkenden Beurteilung des sittlichen Standpunktes von Dichtungen gehören, genauer zu entwickeln.[1] Jedenfalls setze ich hier überall als selbstverständlich voraus, daß die Kritik, die der Leser an der Stellung des tragischen Dichters in der Schuldfrage übt, nicht von dem Boden zaghafter, enger, konventioneller sittlicher Anschauungen aus geschehe. Wo freilich der tragische Dichter geradezu das Zügellose und Tierische, das Freche und Perverse als schuldfrei behandelt, dort hat der Leser das gute Recht, sich empört von der Dichtung abzuwenden.

Sich bei Beurteilung der Schuldfrage auf den Boden der sittlichen Anschauungen des Dichters zu versetzen, wird Dichtungen gegenüber leicht fallen, die aus entlegenen Zeiten stammen und in Anschauungen stehen, die uns gänzlich ferne liegen. Wenn bei Homer die Gefährten des Odysseus durch Sturm und Schiffbruch vernichtet werden, weil sie, dem Verhungern nahe, einige der heiligen Rinder des Helios geschlachtet und gegessen haben; wenn des Ajas greuelvoller Wahnsinn vom Dichter darauf zurückgeführt wird, daß Ajas einigemal, allzusehr auf eigene Kraft bauend, die Hilfe der Götter gering geachtet habe; oder wenn Ödipus, obschon er völlig unwissentlich und nach unserer Auffassung schuldlos den Vater erschlagen und sich mit der Mutter vermählt hat, dennoch sich als einen Frevler fühlt und als solcher auch von allen Personen des Stückes betrachtet wird: so geht der Leser leicht auf den moralischen Standpunkt des Dichters ein; es kommt ihm nicht in den Sinn, Schuld und Schuldlosigkeit nach modernen Maßstäben in diese Dichtungen hineinzudeuten. Dasselbe ist der Fall, wenn wir bei Kalidasa das Unglück Sakuntalas — das Verstoßenwerden durch ihren sie nicht erkennenden Gatten — als eine Folge davon dargestellt finden, daß sie aus verzeihlicher Unachtsamkeit einem müden Büßer nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt hat; oder wenn wir in dem indischen Epos finden, wie Nala wegen des Versäumens einer Waschung dem bösen Geist Kali preisgegeben und so ins Elend gestürzt wird. Dasselbe gilt von Calderons Drama „Der Arzt seiner Ehre". Hier wird nicht etwa wirkliche Untreue, sondern lediglich der Verdacht und Schein von Untreue wie eine Sünde äußerster Art behandelt und durch Schicksale

[1] Man vergleiche hierzu mein System der Ästhetik, Bd. 1, S. 483 ff. und die Ästhetischen Zeitfragen, S. 8 ff., 184 ff.

von grausamer Härte bestraft. Es fällt uns nicht schwer, uns auf den fernliegenden, ja geradezu abstoßenden moralischen Standpunkt dieses Dichters zu versetzen und von ihm aus dem Stück eine Fülle von Vorzügen zuzugestehen.

Dieselbe Unbefangenheit aber sollen wir auch dann an den Tag legen, wenn der Dichter der jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart angehört und durch seine Darstellung von Berechtigung und Schuld den üblichen sittlichen Auffassungen entgegentritt. Sogar wo, wie in Gutzkows Herz und Welt, der Dichter eine verschrobene, sich überlegen dünkende, in Wahrheit aber schwächliche und sophistische Moral verkündet, ist es gefordert, zunächst von der Denkweise des Dichters aus die Dichtung zu beurteilen. Um wieviel mehr wird dies in solchen Fällen nötig sein, wo der Dichter für eine freiere, herbere, mehr auf Wahrheit beruhende Sittlichkeit eintritt! Sollte diese würdigere Form der Sittlichkeit auch mit Übertreibung, mit verletzender Einseitigkeit dargestellt sein, so ist es doch Pflicht des Lesers, auf die Anschauungsweise des Dichters verständnisvoll einzugehen. Dies hat man sich gegenwärtig zu halten, wenn man beispielsweise Ibsens Nora oder seine Hilde Wangel beurteilt. Auch wenn man in Noras Entschluß, sich von Gatten und Kindern zu trennen, nicht, wie Ibsen, eine unbedingte Forderung der in Nora erwachten höheren Menschheitsform sieht, sondern eine vor allem die Pflicht gegen die Kinder verletzende Härte, so soll man sich doch zunächst in die allzu schroffe Moral Ibsens hineinleben und sie in ihrer steilen Größe zu verstehen suchen.[1] Und auch wenn wir in Hilde einen gewissenlosen, fast unmenschlichen Herrenmenschen erblicken und sich in uns etwas gegen ihr von dem Dichter gutgeheißenes Tun und Reden empört, so haben wir doch zunächst die Aufgabe, uns in die Gefühlsweise des hochdenkenden Dichters zu versetzen, der sich zu der robusten Gewissenlosigkeit Hildens wie zu einem Ideal bekennt. Oder man mag an Ibsens Rosmersholm denken. Ibsen ist hier, wie sonst, Verkünder einer Moral, die von dem Menschen rücksichtsbare Entschlüsse fordert, Entschlüsse, die nur aus dem eigensten Gesetze der Individualität heraus geboren sind und ein überindividuelles Gelten, eine Norm nicht anerkennen. Niemand darf dem Leser verwehren, sich zu dieser, wie auch ich glaube, höchst einseitig individualistischen Ethik kritisch zu verhalten. Aber das Nächste, was der Leser zu erfüllen hat, besteht doch darin, daß er die Tragik Johannes und

[1] Besonders verständnisvoll sind die Darlegungen Roman Woerners über Nora (Henrik Ibsen; München 1910; Bd. 2, S. 72 ff.).

Rebekkas von der tiefernsten individualistischen Grundlage aus, auf die sie gestellt ist, auf sich wirken lasse. Oder man vergegenwärtige sich Hauptmanns Einsame Menschen. Auch wer geneigt ist, Anna Mahr und Johannes Vockerat bei Hauptmann bedeutend mehr Schuld zuzuschreiben, als sie nach der Darstellung des Dichters besitzen, wird doch zunächst über die Art, wie nach der dichterischen Darstellung ihre Schuld erscheint, ins Reine kommen und demgemäß die beiden Stücke auf sich wirken lassen müssen. So wird auch Björnsons Handschuh keineswegs schon aus dem Grunde beiseite zu legen sein, weil er die übliche egoistische, brutale, bequeme Männermoral bekämpft. Vielmehr wird ein vorurteilsloses Eingehen auf das Drama zu der Überzeugung bringen, daß Svava mit ihrer idealen Forderung ungleich mehr im Rechte ist, als die übliche wohlfeile Auffassung, wonach die Unzucht zu den heiligen Rechten, ja Pflichten des unverheirateten Mannes gehört. Natürlich ist jene Unbefangenheit des Eingehens auf den moralischen Standpunkt des Dichters um so schwerer zu erreichen, für je einseitiger und unhaltbarer der Leser die moralischen Maßstäbe des Dichters hält. Ich denke an solche Dramen wie „Liebe" von Wildgans oder „Platz" von Unruh. Wenn nun vollends der Leser die Denkweise eines Dichters mit der Gebärde des Abscheus abweist (wie ich dies gegenüber manchen Stücken von Wedekind tue), so verliert die Forderung des verständnisvollen Eingehens auf die Anschauungsweise des Dichters ihren positiven Sinn. Denn ein solches Eingehen bedeutet ja eben ein sofort einsetzendes Zurückgestoßenwerden durch den verwerflichen moralischen Standpunkt des Dichters.

Natürlich ist bei der ästhetischen Pflicht, sich in den sittlichen Anschauungskreis des Dichters zu versetzen, dieser Anschauungskreis immer nur insoweit gemeint, als er in der Dichtung wirklich zum Ausdrucke kommt. Wenn ich lediglich aus anderen Quellen, etwa aus den Briefen des Dichters oder aus den über ihn verfaßten Lebensbeschreibungen von seinen Auffassungen über sittliche Ideale, über Pflicht, Verantwortlichkeit, Schuld, Gewissen Kenntnis habe, so sind diese seine Überzeugungen, da sie nicht in die vorliegende Dichtung hineingestaltet worden sind, dieser gegenüber ein Fremdes. Nur die sittliche Sprache, welche die einzelne Dichtung als solche führt, gehört zu ihrem Sinn.

Es gibt Dichter, die über das tragische Problem, das sie behandeln wollen oder eben gerade behandeln, allerhand Reflexionen anstellen, sich grübelnd hineinversenken, vielleicht eine ganze Theorie über diese oder jene Lebensfrage, über die Ehe, die freie Liebe, das gefallene Weib, die

sozialen Pflichten gegen die Notleidenden, die Willensfreiheit, Vererbung und Ähnliches daranknüpfen. Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß es diesen Dichtern auch gelungen ist, ihre Reflexionen und Ideen, die sie in ihre Dichtung hineinarbeiten *wollen*, *wirklich* in ihr zum Ausdruck zu bringen. Läßt man sich z. B. von Hebbel sagen, welchen grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen *wollte*, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubt, und dem *tatsächlichen* Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen.[1] Alle solche Reflexionen des Dichters, die es ihm *nicht* gelungen ist, in seiner Dichtung zur Anschauung zu bringen, bleiben für jenes geforderte Eingehen auf den sittlichen Anschauungskreis des Dichters völlig abseits liegen.

[1] Übrigens ist das Nichtübereinstimmen zwischen ästhetischer Theorie und eigenem dichterischen Schaffen für Hebbel als Dichter mehr ein Glück als ein Unglück gewesen. Walzel hat Recht, wenn er hervorhebt, daß Hebbels Gestalten nicht etwa nur Verkörperungen von Ideen sind, sondern daß in seinem dichterischen Schaffen das Ergriffensein von dem Individuell-Menschlichen seiner Gestalten keineswegs gefehlt hat (Hebbelprobleme, S. 60 f.). Scheunerts Behauptung, daß Hebbel immer wieder sittliche Symbole anstatt Menschen geschaffen hat, und daß seine tragischen Gestalten Pfropfreiser auf dem Baum seiner metaphysisch-ethischen Erkenntnis sind (Der Pantragismus, S. 218 f.), schießt weit über das Richtige hinaus.

Neunter Abschnitt

Das Tragische des Verbrechens

1. Bedingungen der Erhebung des Verbrechens ins Tragische

Große Verwirrung ist in die Theorie des Tragischen dadurch gebracht worden, daß Gestalten wie Klytämnestra bei Äschylos, Macbeth, Richard der Dritte, Jago bei Shakespeare, Franz Moor, Philipp der Zweite bei Schiller als vollwertige Beispiele für das Tragische behandelt wurden. Will man nicht grundverschiedene ästhetische Eindrücke durcheinanderwerfen, so muß man zugeben, daß die genannten Personen vorwiegend anders als tragisch wirken und nur nach dem geringeren Teile des Eindrucks, den sie hervorbringen, zum Gebiet des Tragischen gerechnet werden dürfen. Das Tragische des Verbrechens ist keine reine Form des Tragischen; man könnte es als ein Tragisches von eingeschränkter Art, als einen Seitenzweig am Tragischen bezeichnen.

Es kommt auf das Verhältnis von Schuld und Größe an. Überwiegt in dem schuldvollen Verhalten der Eindruck etwa des Hochstrebenden, des Überzeugungstreuen, des Tapferen, kurz der Eindruck irgendeiner Größe, so entspringt das Tragische der Schuld in dem Sinne, wie es der letzte Abschnitt behandelt hat. Anders stellt sich die Sache dort, wo uns das schuldvolle Verhalten nicht mehr in überwiegender Weise dies zu Gefühl bringt, daß es sich um einen trotz aller Schuld doch von edlem Streben erfüllten, trotz tiefen Falles doch im Tüchtigen und Großen wurzelnden Menschen handle; sondern wo uns vielmehr das Gemeine, Verworfene und Böse als herrschende Substanz des Menschen entgegentritt. In Fällen dieser Art wirkt die sittliche Befriedigung, die wir über das Leiden und Verderben des Frevlers empfinden, wesentlich anders. Hier geht dieses moralische Gefühl nicht, wie dort, in den tragischen Eindruck als in eine in der Hauptsache erhalten bleibende Grundlage ein; sondern diese Grundlage selbst wird umgewandelt. Die sittliche Befriedigung überwiegt, erhält die erste Stelle, und das Tragische tritt zurück. Das hinzutretende moralische Gefühl ist hier so stark, daß der tragische Eindruck es sich nicht mehr als einen eigenartig färbenden Zusatz einzuverleiben vermag. Das Tragische vermag hier die Wucht des moralischen Gefühls gleichsam nicht mehr zu verdauen. Der tragische Eindruck wird in seinem Kerne umgewandelt.

Ich fasse also jetzt Menschen ins Auge, die im Bösen wurzeln und stehen, denen Gewissenlosigkeit und Schurkerei, Hohn und Haß gegen alles Gute und Edle, Freude daran, den Menschen wehe zu tun und sie zu entwürdigen, zur Lebensgewohnheit geworden sind. Und ich stelle mir weiter vor, daß ein solcher verhärteter Bösewicht durch seine Schandtaten in Leid und Verderben verwickelt wird; daß, während er zu triumphieren glaubt, seine Schlechtigkeit ihm vielmehr zum vernichtenden Verhängnis ausschlägt. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß der Eindruck, den ein derartiger Zusammenhang hervorbringt, mit dem Tragischen nichts gemein hat. Wird ein Bösewicht durch seine Missetaten ins Verderben gestürzt, so empfinden wir dies einfach als gerecht und wohlverdient; unser Bedürfnis nach gerechter Vergeltung ist befriedigt. Dem tragischen Leid dagegen kommt, so sahen wir, der Charakter des Unangemessenen, Unverdienten, des übersteigend Harten und Furchtbaren, des Irrationalen zu. Der Untergang des Schurken steht hierzu in vollem Gegensatz. Statt des dem Tragischen eigentümlichen Kontrastgefühles ist hier das Gefühl völligen Zusammenstimmens vorhanden. Philipp der Zweite in Alfieris gleichnamiger Tragödie ist ein so reiner Bösewicht, daß von tragischer Wirkung kaum noch die Rede sein kann. Oder denken wir an Freytags Soll und Haben: wenn wir die beiden verhärteten Schurken Veitel Itzig und seinen Lehrer Hippus schrecklich enden sehen, so finden wir dies ganz in der Ordnung.

Freilich tritt die Befriedigung, die uns die gerechte Strafe des Schurken gewährt, nicht als heitere Freude auf. Fühlen wir auch Leid und Untergang als gerecht, so macht sich doch zugleich dieser Vollzug der Gerechtigkeit als ein ernster Vorgang fühlbar, als ein Vorgang, der eine Fülle von Schmerz und Elend in sich enthält und jedem, der auf den Wegen des Frevels wandelt, ein drohendes, abschreckendes Antlitz zeigt. Indessen ist dieser Ernst von der Furchtbarkeit des Tragischen völlig verschieden. Im Tragischen erscheint uns der Zusammenhang der Taten und Geschicke, Gesetz und Sinn des menschlichen Daseins, schließlich *die Welt überhaupt*, insofern sie den Hintergrund der tragischen Beziehungen bildet, als furchtbar, unheimlich, ja grauenhaft. Wo dagegen teuflische Verbrechen ihre Strafe finden, treten uns die Welt und ihre Zusammenhänge zwar auch mit dem Gepräge des Ernstes entgegen, allein in diesem ihrem Ernst zeigen sie sich doch gerade als Befriedigung und Billigung erweckend. Die Strafe an sich könnte man ja, da eine Menge Schmerz mit ihr verknüpft ist, als furchtbar bezeichnen; dagegen fällt

auf die Welt selbst hier nicht im mindesten das düstere Licht des Furchtbaren; bricht über verhärtete Verbrecher Strafe herein, so zeigt sich vielmehr der Sinn der Welt in einem höchst wünschenswerten Lichte.

Sonach bringt die Bestrafung des Bösewichtes einen Eindruck hervor, der mit dem Tragischen nicht nur nichts zu tun hat, sondern sogar in Gegensatz zu ihm steht. Es macht auch keinen Unterschied aus, ob der Bösewicht bereuend oder ohne Reue, gebessert oder ohne Besserung der Strafe teilhaftig wird. Der Vogt Hummel in Pestalozzis Erzählung „Lienhard und Gertrud", der voll Reue und Zerknirschung die schmachvolle Strafe über sich ergehen läßt, macht ebensowenig einen tragischen Eindruck wie etwa der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe oder der Mörder Sikes und der Jude Fagin in Dickens Oliver Twist.

Indessen kann der Eindruck, den das Leid und der Untergang des Bösewichtes erzeugt, trotz der dem Tragischen entgegengesetzten Grundbeschaffenheit auch einen tragischen Bestandteil in sich enthalten. Es kommt darauf an, ob sich in dem Leben und Handeln des Bösewichtes menschliche Größe fühlbar macht. Kommt in der Verruchtheit dennoch auch etwas von menschlicher Größe zum Vorschein, so ist es möglich, daß uns die Verruchtheit, freilich nicht in der Hauptsache, aber doch nach gewisser Seite hin tragisch berührt.

Menschliche Größe kann der Bösewicht in verschiedener Richtung zeigen. Der häufigste Fall ist wohl der, daß der Bösewicht Mut und Tapferkeit, unerschrockenes und folgerichtiges Wollen an den Tag legt. Hiermit verbindet sich häufig starke geistige Überlegenheit, zuweilen geradezu Genialität im Vorbereiten und Durchsetzen des Bösen, im Verfolgen und Vernichten des Gegners. In anderen Fällen kommen im Fühlen und Handeln des Bösewichtes hier und da sogar edle Regungen, hochherzige Entschlüsse zum Vorschein, die freilich durch das im Grunde des Herzens herrschende Böse bald wieder verschlungen werden. Ein andermal wieder besteht das, was dem Frevler Größe verleiht, in dem hohen Grad seiner Lebensglut, in dem großen Stil, in dem sich seine Sinnlichkeit auslebt. Der ihn erfüllende „Wille zum Leben" scheint etwas von dem All-Leben der Natur, etwas Kosmisches in sich zu tragen. Hiermit ist es verwandt, wenn der Charakter des Verbrechers in machtvollem Stile gebaut ist und sich in wuchtigen Zügen auslebt, wenn gleichsam die gewaltige, in genialem Wurfe schaffende Natur dahinter zu stehen scheint. Hiermit sind einige — keineswegs alle — hauptsächlichen Ele-

mente genannt, die dem Charakter auch des ruchlosen Menschen Größe zu geben imstande sind. Wer sich etwa Klytämnestra bei Aschylos, Richard den Dritten, Macbeth und seine Gattin, Goneril, Regan, Edmund bei Shakespeare, den tapferen und klugen Feldherrn Polyphontes in Voltaires Merope, Philipp bei Schiller, den Herzog von Gothland und Don Juan bei Grabbe, Golo bei Hebbel, Nero in Hamerlings Ahasver, den Bischof Nikolas in Ibsens Kronprätendenten vergegenwärtigt, wird sich leicht sagen, welche von den angegebenen Größe begründenden Zügen in jeder der beispielsweise angeführten Gestalten vorhanden sind.

Zuweilen erhält der ruchlose Verbrecher durch einen Umstand Größe, der besonders hervorgehoben zu werden verdient. Hinter dem Unmenschen steht eine verwilderte Zeit, ein entartetes Volk, ein fluchbeladenes Geschlecht; er ist die giftige Blüte seiner Zeit, das notwendige Organ, durch das sich eine Zeit vernichtend gegen sich selbst wendet, oder durch das sich ein Fluch, der schon lange Zeit gewühlt und hier und da getroffen hat, furchtbar entladet. In solchen Fällen ist der Verworfene nicht bloß dieser einzelne Bösewicht; wir laden die Verantwortlichkeit zum Teil den größeren Mächten auf, die ihn erzeugten. Das hervorragendste Beispiel hierfür bietet Richard der Dritte dar. In ihm hat sich jene Zeit mit ihrer grauenhaften Entfesselung des nackten, gewalttätigen, wahnwitzigen Wollens, mit ihrer Sprengung aller sittlichen Bande und Schranken, mit ihrem wilden bellum omnium contra omnes ihren verdichteten Auswurf und zugleich ihre eigene vernichtende Geißel erschaffen. Auch die verruchten Verbrecher in König Lear gehören hierher. Dagegen kommt weder dem Jago, noch den entmenschten Scheusalen im Titus Andronikus ein ähnlicher Größe verleihender Hintergrund zugute. Und wenn Franz Moor bei Schiller — im Gegensatze zu Richard — kaum noch tragisch wirkt, so rührt dies zum Teil von dem Fehlen eines solchen größeren Zusammenhanges her. Und dasselbe gilt von Francesco Cenci bei Shelley. Cenci, diese äußerste Verkehrung der Natur zu lasterhafter Unnatur, ist ein Bösewicht großen Stils. Es ist, als ob die Natur mit wütendem Hasse sich in ihm gegen sich selbst gekehrt hätte. Wenn Cenci trotzdem kaum eine tragische Gestalt ist, so hängt dies gleichfalls hauptsächlich damit zusammen, daß sein Rasen gegen alles Menschliche zu sehr nur als Eigentümlichkeit dieses einzelnen Individuums hingestellt ist. In diesen Fällen hat der Dichter den Eindruck eines tragenden, schaffenden, mit der Notwendigkeit eines Schicksals wirken-

den Hintergrundes nicht zu erzeugen verstanden. Dagegen läßt sich Klytämnestra hierherziehen. Sie erscheint als Organ des „entsetzlichen Geistes, der Atreus zu dem blutigen Mahle trieb", des gewaltigen Rachegeistes, von dem des Tantalus Geschlecht trunken ist. Helfend hat ihr „der Ahnen Fluchgeist" zur Seite gestanden. Und ebenso fällt Hamerlings Nero unter den hier hervorgehobenen Gesichtspunkt. Ahasver erklärt ihn für das Werkzeug, das die entartete Menschheit braucht, um sich selbst zu richten; für den Büttel und Henker, den sie aus ihrer Mitte gebiert, um sich so durch ihre äußerste Konsequenz zu zerstören. Auch in Zolas Renée spielt ein derartiger Hintergrund herein. Das intime Verhältnis Renées zu ihrem Stiefsohn erscheint als die giftige Blüte der sittlich verpesteten Umwelt, in der sie lebt. Auch auf delle Grazie kann hingewiesen werden. Wenn in ihrem Robespierre Marat, dieses rattenartige, giftige Scheusal, dennoch etwas von tragischer Größe hat, so kommt dies vor allem daher, weil die Dichterin ihn mitten in das wilde Wogen frecher, kotiger Leidenschaften hineingestellt hat, als deren genialer Ausdruck er erscheint. Und überhaupt weiß sie dem Auswurf des Pariser Pöbels trotz seiner Entartung zu Tier und Teufel das Gepräge der Größe zu geben; denn er wird von ihr in den gewaltigen Zusammenhang der menschlichen Entwicklung eingereiht. Mit besonderem Nachdruck ist die Gestalt Schleichs in Unruhs Platz zu erwähnen. Die gigantischen, unüberbietbaren Greuel, in denen die vom Dichter geschilderte Menschheit rast, haben in dem satanischen Genie Schleichs ihren Gipfel. Die Wirkung wird freilich, von manchem anderen abgesehen, dadurch beeinträchtigt, daß Schleich kein naturgewachsener Mensch, sondern eine von einer selbst entarteten genialen Dichterphantasie ersonnene Zusammenhäufung aller nur erdenklicher Greuel größten Stiles ist — eine Zusammenhäufung, der die Existenzfähigkeit gänzlich fehlt.

Noch ein anderes Größe verleihendes Moment sei besonders hervorgehoben. Manchmal liegt Verruchtheiten ein mehr oder minder berechtigtes Gefühl der Vergeltung und Rache zugrunde. Jemand ist etwa körperlich verwahrlost, mißgeschaffen; er ist von der Natur gleichsam als ein Ausgestoßener gezeichnet; allenthalben sieht er sich durch die seinem Leibe widerfahrene Ungunst gehemmt und gestört. Da kann das dumpfe, bittere, grimmige Gefühl heranwachsen, daß er das Recht habe, an der Natur und der von ihr vorgezogenen Menschheit Vergeltung zu üben, und daß diese Vergeltung darin bestehen müsse, Ordnung, Glück, Sittlichkeit — diese Güter der vorgezogenen Menschheit — zu verkehren

und zu zerstören. Dieser Gesichtspunkt kommt für die Beurteilung Richards bei Shakespeare und des Bischofs Nikolas bei Ibsen zur Geltung. Auch bei Schillers Franz Moor spielt er herein, doch ist er hier, insbesondere wegen der Feigheit dieses Schurken, nicht imstande, ihm soviel Größe zu geben, wieviel zur Erzeugung des Eindruckes des Tragischen nötig wäre. Etwas Verwandtes weist Edmund im Lear auf. Er grollt zwar nicht der Natur, denn diese hat ihn gut gestaltet, wohl aber den Menschen, die ihn mit dem Namen Bastard brandmarken. Und dieses Gefühl reizt ihn gegen den echtgeborenen Edgar auf. Wieder etwas anders ist es bei Grabbes Herzog von Gothland. Er haßt Schicksal und Gott als böse Mächte, die am Peinigen und Zerstören Freude empfinden und auch ihn wider seinen Willen, als er gerechte Rache zu üben glaubte, zum Brüdermörder gemacht haben. Aus diesem Gefühl des Hasses gegen Schöpfer und Welt heraus geschieht es, daß er an Greueltaten Wollust empfindet. Wünscht er doch die Sonne an ihrem Strahlenhaare packen, ihr Gehirn an einem Felsen zerschmettern und sie so, was Schmerz heißt, fühlen lassen zu können. In anderen Fällen ist der Gegenstand des Rachegefühls von bestimmterer Art. In den Schändlichkeiten Berdoas, jenes Scheusals von einem Neger, das den Herzog von Gothland mit seinem grimmigen Haß verfolgt, kommt die Rachewut zum Ausdruck, die ihn gegen alle Europäer erfüllt, da er von weißen Teufeln einst bis auf das Blut gegeißelt und gemartert wurde. Bei Shylock wieder ist es der Haß gegen die Christen, von denen die Juden wie Hunde getreten werden, was seinem teuflisch harten Auftreten gegen Antonio Größe verleiht.

Es ist nun keineswegs gesagt, daß jeder Bösewicht, der eines oder selbst mehrere der Größe verleihenden Merkmale aufweist, darum schon tragisch wirken müsse. Franz Moor wird man trotz seiner frechen Freigeisterei, die nicht ohne eine gewisse Größe ist, und trotzdem, daß er als ein von der Natur leiblich Gebrandmarkter gleichsam ein gewisses Recht zur Schurkerei besitzt, kaum tragische Größe zusprechen können. Es wurde schon erwähnt, daß nicht nur das Fehlen jedes großen Hintergrundes, sondern ganz besonders auch seine Feigheit dem im Wege steht. Überhaupt ist Feigheit, ja auch schon schleichendes, ränkesüchtiges Wesen, Mangel an Kühnheit und Offenheit ein schweres Hindernis für die tragische Wirkung eines Bösewichts. Der Sekretär Wurm kann bei Schiller als Beispiel dienen. Dem Mohren im Fiesco wiederum fehlt es nicht an frecher Wageluſt; auch hat seine Schurkerei etwas fast Geniales an

sich; aber hier wieder wird jede tragische Größe dadurch unmöglich gemacht, daß er eine durchaus feile Persönlichkeit ist, die sich von seinem Herrn als Kanaille behandeln läßt.

Übrigens folgt aus der untragischen Beschaffenheit eines Böse-wichts keineswegs seine Unbrauchbarkeit für die Dichtung. Selbst in einer Tragödie müssen nicht alle Gestalten tragisch wirken. Und im Schauspiel und in der erzählenden Dichtung ist es erst recht nicht nötig, daß alle Personen, an denen Unglück, Jammer, Entartung überwiegt, darum auch schon in die Gattung des Tragischen fallen. Neben dem Tragischen gibt es noch andere Formen des Traurigen, wenngleich keiner eine so hohe Bedeutung für die Dichtkunst zukommt wie dem Tragischen. König Claudius im Hamlet, der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe, Gianettino Doria und der Mohr im Fiesco, der schuftige Jammerkerl Leonhard in Hebbels Maria Magdalena, der häßliche, boshafte Minister Froulay in Jean Pauls Titan, der Mörder Hammaker und der Leichenräuber Bickert in Gutzkows Zauberer von Rom sind, wiewohl sie keineswegs tragisch wirken, völlig an ihrem Platze. Nur dort natürlich ist das Vorkommen eines untragischen Böse-wichtes ein Fehler, wo der Dichter die Absicht hatte, dem Böse-wicht eine tragische Wirkung zu geben, und man das Nichtgelingen dieser Absicht spürt, oder wo die Beschaffenheit des Stoffes und der Bau und Zusammenhang der Dichtung einen Verbrecher von tragischer Größe fordern. Dies alles trifft zusammen, um die durchaus untragische Wirkung der hinterlistigen, feigen, scheinheiligen Königin Elisabeth in Schillers Maria Stuart als einen schweren Mangel empfinden zu lassen.

Natürlich ist die tragische Wirkung der Böse-wichte auch davon abhängig, daß sie als lebensvolle Menschen dargestellt sind. Diese Bedingung versteht sich nach der allgemeinen Grundlage alles Ästhetischen von selbst. Dennoch ist es nicht überflüssig, hierauf hinzuweisen, da gerade bei dem Zeichnen von Schurken und Teufeln die Gefahr nahe liegt, ins Abstrakte, Blutleere, Ausgesonnene zu verfallen. Dann kann, wie überhaupt nicht von künstlerischer, so im besonderen auch nicht von tragischer Wirkung die Rede sein. So ist die Buhlerin Marwood bei Lessing ein naturloser, verstandesmäßig ausgeklügelter Böse-wicht. Ebenso sind die Schurken, die in Michael Beers Struensee die Gegenmacht darstellen — die Königin-Witwe, Obrist Köller, Kammerherr Brandt —, unindividuelle Machwerke des Dichters und lassen daher den Leser kalt.

2. Worin das Tragische am Verbrecher besteht

Noch ist aber die Hauptfrage unbeantwortet — die Frage nämlich: in welchen Beziehungen ein Bösewicht tragisch zu wirken imstande sei. Gesetzt, an einem Bösewicht sei die nötige Größe vorhanden: worin tritt dann die Tragik an ihm hervor? Indem wir diese Frage beantworten, wird sich auch von selbst die andere erledigen: unter welchen Bedingungen den Größe verleihenden Merkmalen die Kraft zukomme, den Bösewicht zu tragischer Wirkung zu bringen.

Nach zwei Richtungen kann die Darstellung der Taten und Schicksale eines Bösewichts tragisch wirken: erstlich durch seine Schuld und zweitens durch sein Leiden und Verderben. In erster Hinsicht kommt es darauf an, daß durch die Verworfenheit doch soviel menschliche Vorzüge hindurchleuchten, daß jenes tragische Kontrastgefühl entstehen kann. Deutlicher gesprochen: wir müssen es als ein Unglück, als erschreckend, erschütternd empfinden, daß so reiche Kräfte, so edle Anlagen ins Gemeine ausgeartet, ins Böse verkehrt sind. Erfaßt uns angesichts der Verworfenheit nur Abscheu und Entsetzen, so ergibt sich keine Spur von tragischer Wirkung. Es muß sich zu diesen Gefühlen ein Wehe darüber gesellen, daß so bedeutende, vielverheißende Eigenschaften zum Schlechten herabgesunken und verzerrt sind, wenn der Eindruck des Tragischen entspringen soll. Freilich behalten auch in diesem Falle die Gefühle des Abscheus und Entsetzens das Übergewicht. Nur von einer Beimischung des Tragischen kann die Rede sein.

Sehen wir Macbeth, Richard den Dritten, Don Juan, den Herzog von Gothland, William Lovell bei Tieck, Dorian Gray bei Oskar Wilde immer tiefer in Frevel versinken, so werden wir von einem Gefühl ergriffen, das sich ungefähr in der Weise, wie ich dies eben angedeutet habe, ausdrücken wird. Das Frevlerische der Taten erscheint als ein Sturz, den das menschliche Große, das trotz aller Verkehrung und Verzerrung an diesen Missetätern doch noch zum Vorschein kommt, erfahren hat. Dagegen fallen die Missetaten Aarons und der Tamora in Shakespeares Titus Andronikus, Franz Moors, Wurms bei Schiller, Berdoas bei Grabbe nicht oder doch kaum unter diesen den Sturz erhöhenden Gesichtspunkt. In der Dichtung der Gegenwart werden bezeichnenderweise besonders gerne ungeheuerliche Schändlichkeiten erotischer Art dramatisch dargestellt. Was sich ein wildes und wüstes Hirn in dieser Hinsicht nur auszudenken vermag, wird von manchen Dichtern ohne jede sittliche und künstlerische Scham auf die Bühne gebracht.

Frank Wedekind genießt den traurigen Vorzug, kaum noch Überbietbares in dieser Richtung geleistet zu haben. Delila in seinem Simson beispielsweise ist eine derart entmenschte Virtuosin in jeder Art feinschmeckerisch-viehischer Unzucht und bluttriefender, erotisch gewürzter Grausamkeit, daß sie uns viel mehr als Ausgeburt einer entarteten Phantasie denn als eine bezeichnende Weise des Menschlichen erscheint. Aber auch schon wegen der schlechtweg unkünstlerischen, plumpstofflichen Wirkung, die von diesem auf die Bühne gebrachten Sichwälzen in schamlosesten Tierischkeiten ausgeht, kann von einem tragischen Eindruck Delilas und anderer Wedekindschen Fratzen keine Rede sein.

Ähnliches ist in der zweiten Hinsicht zu sagen. Hier kommt es darauf an, daß der Missetäter uns zu einem tragischen Kontrastgefühl zwischen der Schärfe des Leides und Unterganges auf der einen Seite und der bei aller Verworfenheit hervortretenden menschlichen Größe auf der anderen Seite veranlasse. Es muß uns angesichts des Elends und Unterganges des verruchten Verbrechers etwas von dem Gefühl überkommen: es sei hart und bejammernswert, daß ein Mensch von so bedeutenden Anlagen und Kräften, wie es dieser Verbrecher trotz aller seiner Verworfenheit ist, so schmählich ende. Wie in erster Beziehung die verbrecherische Schuld, so wird in der zweiten Hinsicht der elende Untergang in gewissem Grade als Sturz eines großen Menschen gespürt. Freilich kann dieses Gefühl immer nur nebenher gehen. Denn wo ein Schurke untergeht, wird das Gefühl sittlicher Genugtuung stets von überwiegender Stärke sein. Es kommt eben darauf an, ob sich hierzu in merklichem Grade jenes andere Gefühl gesellt. Ist dies nicht der Fall, so fehlt dem Untergang des Verbrechers jede tragische Färbung. In je höherem Grade jenes Wehegefühl sich hinzugesellt, um so stärker ist die Beimischung des Tragischen. Am stärksten ist sie dort, wo uns die Qualen der Verbrechers als maßlos, als alle Vorstellung übersteigend und als ewigwährend dargestellt werden, wie dies in Dantes Hölle der Fall ist. Die großen Verbrecher, die uns hier vorgeführt werden, erzeugen in uns vermöge der Maß- und Endlosigkeit ihrer Qualen das Gefühl, von wie unausdenkbarer Furchtbarkeit es sei, daß Geschöpfe, die in allen ihren Freveln doch noch immer große Züge gezeigt haben, die Qual bis in die Tiefe des Unendlichen hinein auskosten müssen. So wirkt, wenigstens auf den modernen Menschen, das Schicksal der beiden Liebenden, Franziskas und Paolos, im fünften, des Freigeistes Farinata im zehnten, des Selbstmörders Peter von Vinea im dreizehnten, des der

Sodomiterei schuldigen Lehrers Dantes, Brunettos, im fünfzehnten Gesange der Hölle und vieler Anderer. In anderen Fällen sind es die maßlosen Qualen der Gewissensangst, der zerrüttende Wahnsinn des den Tod fürchtenden Verbrechers, wodurch tragische Gefühle entstehen. Als gutes Beispiel kann Ludwig der Elfte in Delavignes gleichnamigem Trauerspiel gelten. Hier wird uns in den zwei letzten Akten das Sterben des von gräßlichen Angstgebilden gefolterten missetäterischen Königs vorgeführt. Aber auch solche Qualen des Verbrechers können in Frage kommen, die ihm unmittelbar durch seine unseligen Leidenschaften bereitet werden. Lucrezia Borgia bei Viktor Hugo wird dadurch tragischer, daß uns angesichts dieser von furchtbaren Leidenschaften hin- und hergeworfenen Frau das Gefühl überkommt, sie habe Unerhörtes unter ihren Dämonen gelitten.

Nach alledem kann das Tragische des Verbrechens nur als eine Seitenentwicklung des Tragischen gelten. Indessen hat der untergehende Missetäter doch noch eine andere Bedeutung für die Tragödie und die tragische Dichtung überhaupt, und zwar eine weit größere, als ihm nach dem unmittelbaren tragischen Ertrag zukommen würde. In den Tragödien wimmelt es von ruchlosen Verbrechern aller Arten. Bei Schiller kommen solche in fast allen Stücken vor; in den Räubern Franz Moor, Spiegelberg, Schufterle, im Fiesco Gianettino, seine Schwester Julia und der Mohr, in Kabale und Liebe der Präsident und der Sekretär Wurm, in Don Carlos König Philipp, Herzog Alba, der Beichtvater Domingo, in Maria Stuart die Königin Elisabeth, in der Jungfrau von Orleans die Königin Isabeau, im Tell Geßler. Und dies ist nicht zufällig. Der Bösewicht ist bestrebt, Wehe zuzufügen, zu zerstören; mannigfaches schweres Leid geht von ihm aus. Er ist sonach eine geeignete Quelle für das Entstehen tragischer Verwicklungen. In dieser Eigenschaft, *als Verursacher fremden tragischen Leides*, ist der Missetäter für die Tragödie von größerer Wichtigkeit als seinem unmittelbaren tragischen Werte nach. Übrigens braucht, um tragisches Verderben zu entzünden, der Verbrecher nicht einmal selbst in Leid zu geraten; oder der Dichter braucht ihn doch nicht als in Leid geratend darzustellen. Marinelli in Lessings Emilia Galotti kommt als Träger des Tragischen überhaupt gar nicht in Betracht; dagegen ist er als Verursacher tragischen Unglücks bei Anderen für das Drama von höchster Wichtigkeit.

Es versteht sich von selbst, daß zwischen dem Tragischen der Schuld,

wie es der vorige Abschnitt behandelte, und dem Tragischen des Verbrechens allmähliche Übergänge stattfinden. Es wird von mancher tragischen Gestalt zweifelhaft sein, ob sie der ersten oder zweiten Form näher stehe. Dies ist aber kein Einwurf gegen meine Abgrenzung; vielmehr liegt die Notwendigkeit solcher Übergänge in der Natur der Sache. Worauf es bei jener Unterscheidung ankommt, ist die Frage: lebt und wurzelt der schuldvolle Mensch derart im Bösen, daß höchstens nur noch von Spuren des Guten die Rede sein kann? Oder sind neben dem Bösen doch auch menschliche Vorzüge in ihm zu finden, die als starker, wenigstens annähernd ebenbürtiger Bestandteil seines Innenlebens gelten können? Sind seine guten Seiten völlig verdunkelt, überwuchert, verunstaltet? Oder brechen sie doch durch das Niedrige und Verworfene mit fühlbarer Kraft hindurch und machen den bösen Leidenschaften ernsthaft zu schaffen? Diese Fragen werden in vielen Fällen so beantwortet werden müssen, daß es zweifelhaft ist, ob der Frevler mehr dem Tragischen des Verbrechens oder dem der Schuld zugehöre. Kurz, es ist eine ziemlich weite Übergangsstrecke zwischen beiden Formen anzunehmen.

Vom Goethischen Faust wird es nicht zweifelhaft sein, daß in ihm der menschlich hohe Gehalt stets von einer Stärke ist, die es verhindert, ihn den ruchlosen Verbrechern zuzuzählen. Der Grabbische Faust dagegen ergeht sich derart in maßlosen Greueln, auch erhält er durch das unersättlich Gierige seines ganzen Fühlens und Trachtens etwas so Gemeines und Wüstes, daß er weit mehr als der Goethische nach der Seite des Ruchlosen hin liegt. Man kann in diesem Falle zweifelhaft sein, welche von beiden Arten des Tragischen stattfinde. Schiller hat in Fiesco, Wallenstein, Maria Stuart schuldvolle Gestalten geschaffen, die durch eine fühlbare Kluft von dem verworfenen Verbrecher geschieden sind. Dagegen gehören Schillers Karl Moor, Holofernes, Herodes, Hagen bei Hebbel, Danton bei delle Grazie der Übergangsstrecke zwischen beiden Arten an. Die Frevel sind so ungeheuer, daß sie das menschlich Große weit überwiegen; und doch ist anderseits das menschlich Große zu stark entwickelt, als daß von einem Wurzeln und Stehen des ganzen Wesens im Bösen die Rede sein könnte.

Hier ist auch die Frage aufzuwerfen, wie es mit der Tragik der Verkörperungen des Bösen, Satans und seiner Scharen, stehe. Bedingung der tragischen Wirkung ist natürlich auch hier das Vorhandensein großer Eigenschaften. Ein stolzer, hochfliegender, unbezwinglich starker, auch in Qualen trotziger Geist gibt der Teufelsnatur, wiewohl sie der

Ursprung und Auszug alles Bösen ist, eine Zumischung, auf Grund deren tragische Wirkung entstehen kann. Der vlämische Dichter van den Vondel macht geradezu die Empörung Lucifers gegen den Herrn der Welt zum Gegenstand seiner (im Stil des Prachtvoll-Erhabenen gehaltenen) Tragödie. Lucifer mit seinen Scharen wird durch den Engel Michael, den Feldherrn Gottes, besiegt, in ein scheußliches Ungetüm verwandelt und in die Hölle geworfen. Der Dichter ist freilich in seinen Vorstellungen zu sehr biblisch-theologisch gebunden, als daß es zu solch tiefer tragischer Wirkung wie etwa bei Byron kommen könnte. Was die Faustdichtungen im besonderen betrifft, so ist es für deren tragische Wirkung günstig, wenn der Dichter die Vorstellung zugrunde legt, daß Satan einst mit Gott gerungen habe, von ihm gestürzt worden sei, diesem Schicksal sich nur mit Grimm, Hohn und Pein unterworfen habe, den furchtbaren, qualvollen Kampf gegen Gott auch jetzt noch weiterkämpfe und weiterkämpfen werde. Eine weitere Hebung der tragischen Wirkung kann dadurch eintreten, daß der Teufel als von Haß und Grimm gegen Faust, der ihn erniedrigt und knechtet, und gegen die Menschen überhaupt erfüllt und gequält dargestellt wird. Ein Teufel, der sein Amt mit Spaß und Behagen ausübt, liegt abseits der Tragik. Daher ist Goethes Mephisto, wiewohl es ihm an Größe keineswegs fehlt, keine tragische Gestalt; weder im ersten und noch weniger im zweiten Teil. Gerade was Mephisto zu einer so saftig menschlichen, lebensvoll individuellen Person macht: sein Behagen und Humor, läßt ihn nicht zu tragischer Wirkung kommen. Dies ist jedoch keineswegs ein Tadel; denn auch ohne an sich selbst tragisch zu wirken, bildet Mephisto ein äußerst wirkungsvolles, mit genialer Originalität gestaltetes und zugleich organisch eingefügtes Glied wenigstens des ersten Teiles der Fausttragödie. Von Mephistos Niederlage im Kampf mit den Engeln um Fausts Seele wird beim Tragikomischen die Rede sein. Das Tragische ist hier von Goethe mit derber Komik und zynischem Humor behandelt. Ganz anders wirken Mephistophilis bei Marlowe, Satan und Leviathan in Klingers Faust, der Ritter in Grabbes Don Juan und Faust, Satan und seine Scharen in Miltons Verlorenem Paradies, Lucifer in Byrons Kain. Hier finden sich jene vorhin angedeuteten tragischen Elemente, natürlich in verschiedenem Grade und in verschiedenen Mischungen. In Byrons Lucifer ist das Berechtigte und Edle sogar derart gesteigert, daß dieser kühne, freie, furchtlose Geist an Größe selbst Jehovah übertrifft. Höchst eigentümlich faßt Mahler Müller seinen Mephistopheles: dieser liebt Faust; die Seele

Fausts ist ihm ein herrliches Kleinod; es schmerzt ihn, daß er „gezüchtigt" ist, die Seele mit Lust zu quälen, die er so liebt. Hierin liegt eine bedeutsame Verschärfung der Tragik des Teufels. Auch an Alberich in Wagners Nibelungenring ist hier zu erinnern. In dem Kampf der Weltmächte gegeneinander vertritt er die niedrig schlaue, haßerfüllte, rohe Gier nach Macht. Von großer tragischer Wirkung ist er nicht nur durch die wilde Größe seiner dem ganzen Weltschicksal gefährlichen Herrschgier und Rachewut, sondern auch durch das abgrundtiefe, vernichtende Leid, in das er durch Wotan, der ihm den Ring raubt, gestürzt wird.

Zehnter Abschnitt

Die tragische Gegenmacht nach ihrer Berechtigung

1. Das Tragische der berechtigten Gegenmacht

Der Eindruck des Tragischen hängt wesentlich von Bedeutung und Wert der Gegenmacht ab. Wenn bei Shakespeare Brutus den Cäsar, bei Grabbe Heinrich der Löwe den Kaiser Barbarossa, bei Georg Büchner und Robert Hamerling Robespierre Danton zu vernichten bestrebt ist, so liegt hier eine Gegenmacht von unvergleichlich höherem Gehalt und schwererem Gewicht vor, als etwa wo Jago den Othello, Marinelli Emilia Galotti oder in Sudermanns Katzensteg die Hunde von Schrandenern den Boleslav ins Verderben stürzen. Und zugleich leuchtet ohne weiteres ein, daß in der ersten Gruppe von Fällen das Verhältnis von Erschütterung und Befriedigung, von Niederdrückung und Erhebung ein fühlbar anderes sein müsse als in der zweiten Gruppe von Beispielen.

Es gilt zunächst, den durch jene Beispiele angedeuteten Unterschied in seiner Allgemeinheit genau festzustellen. Es kommt darauf an, ob und in welchem Grade die Gegenmacht gegenüber der tragischen Person berechtigt ist. In vielen Fällen ist die Gegenmacht von berechtigter Art; sie besitzt in ihrer Gegnerschaft gegen den tragischen Helden ein inneres Recht, das fühlbar in die Wagschale fällt. Den äußersten Gegensatz hierzu bilden solche Fälle, wo die tragische Gegenmacht jeder Berechtigung entbehrt. Vom Standpunkt des inneren Rechtes aus betrachtet, ist dann die Gegenmacht nichtiger Art. Ich unterscheide demnach *das Tragische der berechtigten und das der nichtigen Gegenmacht*.

Die Berechtigung der Gegenmacht hat nun aber verschiedene Grade. Der höchste Grad von Berechtigung ist dort vorhanden, wo die tragische Hauptperson ein Missetäter ist und die ihn vernichtende Gegenmacht das lautere Recht, die strahlende Reinheit, die segensreiche Zukunft darstellt. Von solcher Beschaffenheit ist das Verhältnis zwischen Richard dem Dritten und Richmond, zwischen Macbeth auf der einen und Macduff und Malcolm auf der andern Seite. Hier wird die Berechtigung der tragischen Gegenmacht durch den Abstich der unbedingt rechtlosen Hauptperson gehoben. Dieser Abstich fehlt dort, wo die Hauptperson nicht verworfen, nicht ruchlos, sondern nur schuldvoll ist. Auch in diesem Fall kann die Gegenmacht das unbedingte Recht auf ihrer Seite haben;

nur wird dieses nicht so stark wie in den Fällen der ersten Art durch den Kontrast gehoben. Diesen Fall finden wir in Grillparzers Ottokar, wo Rudolf von Habsburg den gewalttätigen, maßlos herrschsüchtigen Böhmenkönig besiegt; in Tolstois Roman „Anna Karenina", wo Anna, dieser hochsinnigen, von unseliger Leidenschaft unwiderstehlich erfaßten Frau, ihr von ihr betrogener Ehegatte als Gegenmacht gegenübersteht. Oder wenn in Mascagnis Cavalleria rusticana Alfio, der in seiner Ehre gekränkte Ehegatte, Turiddu, den Geliebten seiner Frau, ersticht, so hat der Vertreter der tragischen Gegenmacht ohne Zweifel das unbedingte Recht auf seiner Seite; und doch ist Turiddu, die tragische Hauptperson, keineswegs ein Schurke, sondern nur ein beklagenswerter Mensch, den in gefährlicher, verführerischer Lage eine übermächtige sündhafte Leidenschaft gewissenlos gemacht hat.

In anderen Fällen liegt auf der Seite der tragischen Gegenmacht zwar nicht das unbedingte Recht, wohl aber ist in ihrem Auftreten eine bedeutende Berechtigung enthalten. Der Vertreter der tragischen Gegenmacht hat einen so fühlbar großen menschlichen Wert, er kann für seine Handlungsweise so viel gute Gründe in die Wagschale werfen, daß seine Berechtigung nicht als gering, nicht als dem Nullpunkte benachbart empfunden wird. Es ist also in diesen Fällen auf seiten der tragischen Gegenmacht eine Verbindung von Recht und Unrecht vorhanden, und zwar mit der näheren Bestimmtheit, daß das Recht von ansehnlicher Größe im Verhältnis zum Unrecht ist.

Natürlich ergeben sich verschiedene Unterfälle, je nachdem sich die tragische Hauptperson zu Recht und Unrecht verhält. Es kommt vor, daß die Gegenmacht von der eben bezeichneten Art einer tragischen Hauptperson, die ohne Verschuldung ist, gegenübersteht. Ein hoher Mensch, ein lichtvoller Held wird in unverschuldetes Leid nicht durch einen Bösewicht, sondern durch einen Gegner gestürzt, der in seinem unberechtigten Vorgehen sich doch als eine Seele von Wert und Tugend, als einen auch nach der Seite des Guten ungewöhnlichen Helden erweist. Beispiele sind Cäsar und Brutus bei Shakespeare, Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe bei Grabbe. Cäsar erscheint bei Shakespeare wohl als ein überstarker Wille, aber frei von frevelnder Überhebung; des Brutus Tat dagegen wird als aus Recht und Unrecht gemischt dargestellt. Auch die reine Gestalt des Priesters Bonaventura und die ihn mit sündiger Liebe verfolgende Lucinde in Gutzkows Zauberer von Rom können erwähnt werden. Doch ebensogut kann es vorkommen, daß die tragische Haupt-

person ein Verbrecher ist und ihr eine stürzende Gegenmacht von der bezeichneten mittleren Beschaffenheit gegenübersteht. Als Beispiel kann Shakespeares Richard der Zweite dienen: der schmachvoll regierende Richard wird durch Heinrich Bolingbroke gestürzt, dessen Vorgehen, so gewalttätig und blutbefleckt es ist, dennoch durch die ganze Lage der Dinge ein nicht geringes Recht für sich hat. Eine besonders interessante Unterart des Tragischen aber entsteht dort, wo ein jeder der beiden Gegner sowohl in bedeutendem Maße Recht, als auch in bedeutendem Maße Unrecht hat. Der Fall verdient eine etwas nähere Betrachtung.

Ein jeder der beiden Gegner vertritt eine gute Sache, eine große Idee, eine tüchtige Art von Menschlichkeit, aber ein jeder in kurzsichtiger, übertriebener, verrannter, teilweise verkehrter, ins Gemeine verzerrter, kurz durch Einseitigkeit oder Schuld verunreinigter Weise. Das echt Menschliche ist auf beiden Seiten mit Widermenschlichem stark verquickt. Und bei jedem der beiden Gegner liegt die Einseitigkeit nach entgegengesetzter Richtung hin. Was der eine zu viel hat, daran hat der andere zu wenig. Was der eine übertreibt und überschätzt, das wird von dem anderen herabgedrückt und verkannt. Sie ergänzen einander, sie gehören ideell zusammen; allein sie sehen in ihrer Beschränktheit und Verranntheit dies nicht ein, und so sind sie gerade wegen ihrer ideellen Zusammengehörigkeit um so heftigere Feinde. Auf diese Weise sind die beiden Gegner durch innere Notwendigkeit gegeneinandergespannt, durch ihr eigenes aufeinander angelegtes Wesen feindselig ineinander verstrickt. Es ist ein Kampf, der aus dem innerlich verknüpften Gegensatz beider Naturen, also *organisch, innerlich notwendig* entspringt. Zu diesem Vorzug gesellt sich der weitere, daß die auf diesem Boden entspringenden Leidenschaften, Beglückungen, Schmerzen und Zerrüttungen einen *besonders in die Tiefe gehenden menschlichen Gehalt* besitzen. Denn jeder der beiden Kämpfer glaubt an das Gerechte und Heilige seiner Sache, an das Große und Erhabene der von ihm dargestellten Art von Menschlichkeit; jeder aber ist zugleich voll Verkennung, Härte und Ungerechtigkeit gegen den anderen, während er darin doch nur gut und gerecht zu verfahren glaubt; und keiner kann sich anderseits auch wieder dem Eindruck der Größe des anderen völlig entziehen. So entstehen edle Erhebungen der Seele, die doch voll Verblendung und Ungerechtigkeit sind, Schmerzen, die aus der Tiefe des Menschentums stammen, Willensanstrengungen, in denen tapfere Männlichkeit ihr Bestes leistet. Und noch ein anderer Vorzug kommt

hinzu. Während in vielen anderen Fällen die Gegenmacht an sich wenig oder gar nicht tragisch wirkt und zuweilen selbst die tragische Hauptperson — man denke an die verruchten Frevler — nur in untergeordneter Weise einen tragischen Eindruck hervorbringt, geht hier von jedem der beiden Gegner eine starke und tief gegründete tragische Wirkung aus. Das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner — wie ich diese Form des Tragischen nennen könnte — ist auf diese Weise von überaus gewaltiger Tragik gefüllt und gesättigt. Von dem fünfzehnten Abschnitt aus, wo die organischen Formen des Tragischen behandelt werden sollen, wird nochmals ein Licht auf diese Art des Tragischen fallen.[1]

Auffallenderweise findet man diese wichtige Form des Tragischen nicht so häufig zur Darstellung gebracht, als man erwarten sollte; und wo sie uns entgegentritt, dort fehlt es doch gewöhnlich an der allseitigen und konsequenten Entwicklung der in ihr liegenden Vorzüge. Bei Goethe stoßen wir auf zwei Paare, die in dem hier geforderten Verhältnis stehen; nur hat die Gegenmacht eine Gestaltung erfahren, durch die sie am Tragischen nur geringen oder gar keinen Anteil hat. Ich meine Tasso-Antonio und Faust-Mephisto. Besonders bei dem ersten Paar ist jene gegensätzliche Ineinanderverschränkung der Charaktere, welche die Grundlage für diese Form des Tragischen bildet, in ausgezeichneter Weise vorhanden. Man braucht nur an Leonorens Worte zu denken, wonach jene beiden nur darum Feinde sind, „weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte", um sich die Zugehörigkeit der beiden zu der uns beschäftigenden Form des Tragischen deutlich werden zu lassen. Freilich zeigt nur Tasso eine entwickelte Tragik; Antonio dagegen erscheint als so fest in sich gegründet, daß die durch den Gegensatz zu Tasso in ihm entstehenden Erregungen lange nicht bis an die Kraft des Tragischen heranreichen. Wenn ich Faust und Mephisto hier anführe, so denke ich dabei daran, daß Mephisto dem Faust gegenüber nicht bloß im Unrecht, sondern auch im Recht ist. Er hat Unrecht, weil er Faust verflachen, erniedrigen will. Recht oder wenigstens teilweise Recht aber hat er insofern, als er die Natur des Menschen nüchtern durchschaut, die Schranken des Menschlichen, wie der Dinge überhaupt erkennt, das Übersteigerte, Überfliegende in den menschlichen Bestrebungen

[1] Vischer charakterisiert diese Art des Tragischen in § 137 seiner Ästhetik. Nur erhebt er die Bestimmungen dieser besonderen Art des Tragischen zu Bestimmungen des Tragischen überhaupt.

verspottet, während Faust in dieser Hinsicht sich ausschweifenden Einbildungen hingibt. Mephisto vertritt Faust gegenüber teilweise einen gesunden kritischen Realismus. So gilt also nicht nur von Faust, daß er sowohl in hohem Grade Recht als Unrecht hat; sondern dasselbe gilt auch von Mephisto. An sich auf Ergänzung angelegt, bilden sie, weil dieses Ergänzungsverhältnis nicht für ihr Bewußtsein vorhanden ist, einen um so feindseligeren Gegensatz. Auch hier übrigens fällt die Tragik fast nur auf Seite Fausts; Mephisto wird, wie ich schon früher bemerkte (S. 181), zu wenig als unselig dargestellt, als daß er zu einer tragischen Person werden könnte. Von Schillers Dramen gehört Wallenstein hierher, insofern man dem Helden der Tragödie nicht bloß Octavio, sondern die Sache und Partei des Kaisers überhaupt gegenüberstellt. Grillparzer liefert vor allem in Sappho und Phaon ein treffliches Beispiel: Sappho vertritt die hohe, lebenentrückte Kunst, die sich dennoch zu große Macht über das Leben zutraut, Phaon mit Melitta das warme eingeschränkte Leben, das sich in die Höhen der Kunst nicht zu erheben vermag. Aber auch Medea und Jason sind ebenbürtige einseitige Gegner. Aus Grabbe sind Don Juan und Faust zu nennen; sie bilden ein Paar, das jenes durch die innere Zusammengehörigkeit nur noch verstärkte feindselige Auseinandergehen der Charaktere in ausgezeichneter Weise darstellt. Nur hat der Dichter beide zu wenig in wirkliche Kämpfe verwickelt, als daß sie das Verhältnis von tragischer Macht und Gegenmacht in hervorragender Weise zur Darstellung brächten. Als weitere Beispiele nenne ich Danton und Robespierre bei Hamerling und in delle Grazies Epos, Heinrich den Vierten und Papst Gregor bei Wildenbruch, Magda und ihren Vater in Sudermanns Heimat, Johannes Vockerat und Anna Mahr auf der einen und die Vertreter der alten Sittlichkeit auf der anderen Seite in Hauptmanns Einsamen Menschen, den „Meister" und seine Gattin in dem Drama Hermann Bahrs. Auch die groß angelegte Tragödie Max Halbes „Der Eroberer" kann hier erwähnt werden. Lorenzo, der von Wagemut, Machtverlangen und Genußfähigkeit überschäumende Held mit seiner Herrenrechtsmoral wird durch die Menschen, die durch ihn in ihrer Selbstheit, ihrem Rechte und Besitze empfindlich gekränkt werden, zu Falle gebracht. Mit besonderem Nachdruck aber nenne ich Paul Ernsts Canossa. Papst Gregor wie Kaiser Heinrich sind außergewöhnliche, geniale Naturen, die sich berechtigt fühlen, sich ein selbstherrlich-individuelles Lebensgesetz zu geben. Der Kaiser ist stolzer, genußfroher Diesseitsbejaher, ein Mensch, der sich aus seinem Über-

menschGefühle heraus für ausersehen zum Genießen, Herrschen und Siegen, namentlich auch zum Ausschöpfen des irdischen Liebesglückes hält. Auch der Papst steht mit Bewußtsein außerhalb der menschlichen Moral. Aber bei ihm liegt das Übersittliche nach der Seite der Askese und des Gefühls der Verbündetheit mit Gott. Um Gottes willen, um des ihm auferlegten großen Werkes willen sündigt er wider die heiligsten Gebote: er bricht die Treue, begeht Grausamkeiten, wird zum Verräter. Ebenso hart aber ist er gegen sich selbst. Den Kampf dieser beiden sich übersittlich dünkenden Menschen hat Paul Ernst in wechselvollem Auf und Nieder, in interessanten Umkippungen zu scharf- und gedrängtgeprägter Anschauung gebracht.

Wir haben innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht bis jetzt die beiden Formen betrachtet, in denen die Gegenmacht von *unbedingter* und von *bedeutender Berechtigung* ist. Als dritte Unterart sind die Fälle anzusehen, in denen die Gegenmacht zwar vorwiegend sich im Unrecht befindet, zugleich aber doch ein gewisses Recht in die Wagschale werfen kann. Die Gegenmacht hat eine *geringe, aber doch fühlbare Berechtigung*. Sie ist so dargestellt, daß wir gegen sie Partei ergreifen, uns aber doch sagen, daß sie manche Gründe für ihr Vorgehen anführen kann. Es bildet diese Form den Übergang zu dem Tragischen der nichtigen Gegenmacht. Als Beispiel kann Carlos in Goethes Clavigo angeführt werden. So sehr wir ihn verurteilen, weil er den Schwächling Clavigo zu grausamer Untreue und feigem Verrat überredet, so können wir uns doch — leider — anderseits nicht verhehlen, daß die Gründe, die er gegen die Heirat Clavigos mit der aus gewöhnlicher Familie stammenden schwindsüchtigen Marie anführt, nicht ohne Berechtigung sind. Hierher gehören auch solche Fälle, wo die Gegenmacht zwar die geschichtliche Menschheitsstufe, in der sie wurzelt, mit ihren Schranken und Vorurteilen für sich anführen darf, zugleich aber doch sich uns das Gefühl aufdrängt, wie verhältnismäßig leicht es unter den obwaltenden Umständen gewesen wäre, sich von jenen Schranken und Vorurteilen zu befreien. So ist es in Michael Beers Paria, wo sich der hochherzigen Ehe zwischen einem Paria und einer Fürstentochter die Kastenvorurteile vernichtend entgegenstellen.

2. *Das Tragische der nichtigen Gegenmacht*

Das Tragische der nichtigen Gegenwart tritt in doppelter Gestalt auf: entweder ist die Gegenmacht ein Mensch, der mit Absicht auf den

Untergang des tragischen Helden ausgeht, oder sie besteht in blinder Notwendigkeit. Der erste Fall ist dort vorhanden, wo der Vertreter der Gegenmacht in seinen Beweggründen, seiner Gesinnung, seiner ganzen Art von Menschlichkeit nichts aufzuweisen hat, was ihm ein Recht gäbe, das Verderben der tragischen Person herbeizuführen. Es ist gemeine, elende Gesinnung, Erbärmlichkeit, Niedertracht, was dem tragischen Helden auflauert und den Sturz bereitet. Wie verbreitet diese Art des Tragischen ist, lehrt ein Blick auf Shakespeare: in seinen gewaltigsten Tragödien wird der Held durch verruchte Frevler gestürzt: Othello durch Jago, König Lear durch seine Töchter, König Duncan durch Macbeth, Hamlet durch seinen Oheim, Heinrich der Sechste durch Richard. In Cymbelin wird durch die feige Schändlichkeit Jachimos, wenn auch nicht Verderben und Tod, so doch unermeßliches Leid über Leonatus und Imogen gebracht. Schiller hat besonders in den Räubern und in Kabale und Liebe die Gegenmacht in der Form von Schurkerei auftreten lassen. In Grabbes Hannibal besteht die Gegenmacht, wenigstens zum großen Teil, in den neidischen, schurkischen Machthabern Karthagos, diesen Ausgeburten einer sich in kolossalischen Verbrechen austobenden Halbkultur. Ibsen gehört in stärkstem Grade durch die Gestalt des Brand hierher. In vielsagend symbolischer Weise wird dargestellt, wie Brand, dieser durch Schrecken und Einsamkeit hindurchschreitende Erlöser der Menschheit, von der bei Hoch und Niedrig herrschenden Trägheit, Lauheit, Feigheit und Niedertracht verkannt, geschmäht, bekämpft, gesteinigt wird. Björnson gehört vor allem durch sein Drama „Der König" hierher: der frei- und hochgesinnte König scheitert nicht nur an dem fanatischen Haß der radikalen Republikaner, sondern auch an der Kleinheit, Gemeinheit, Knechtsuntertänigkeit der Geistlichkeit, des Adels, des Heeres, des wohlhabenden, satten Bürgertums. Auch an Bahrs Apostel kann erinnert werden.

Man darf bei dieser Art des Tragischen ein gewisses Mißverständnis nicht aufkommen lassen. Es handelt sich nicht darum, ob *überhaupt* ein Recht vorliege, den tragischen Helden zu Fall zu bringen, sondern allein darum, ob dieser *bestimmte Vertreter der Gegenmacht* ein Recht dazu habe. Es kann der Fall vorkommen, daß die erste Frage mit Ja, die zweite mit Nein beantwortet werden muß. Der tragische Held verdient den Untergang, und doch muß dieser bestimmten Person vermöge der Gemeinheit ihrer Gesinnung und Beweggründe das Recht, jener den Untergang zu bereiten, unbedingt abgesprochen werden.

In einem solchen Falle liegt ein Tragisches der nichtigen Gegenmacht vor, mag auch der tragische Held des Unterganges noch so wert sein. Bei Shelley wird Graf Cenci durch zwei gedungene Banditen im Schlafe ermordet. Wenn irgend jemand, so hat dieser ruchlose Frevler den Tod verdient; doch aber wäre es verfehlt, die beiden Meuchelmörder als berechtigte Gegenmacht anzuerkennen. Diese dürfen wir nur in den mißhandelten Kindern des Grafen, besonders in seiner von ihm geschändeten Tochter Beatrice, finden. Ein anderes Beispiel bietet Hamerlings Danton und Robespierre. Es ist in der Ordnung, daß Robespierre untergeht; und doch ist Tallien, der seinen Untergang herbeiführt, wegen der durchweg unreinen und gemeinen Beweggründe, nicht als berechtigte Gegenmacht anzusehen. Danton, durch Robespierre gestürzt, ist ein Beispiel des Tragischen der berechtigten Gegenmacht; Robespierre durch den elenden Tallien zu Falle gebracht, führt uns das Tragische der nichtigen Gegenmacht vor Augen.

Zu dieser Art des Tragischen gehören nun aber auch alle die Fälle, in denen die tragische Person durch bloße Naturursachen, durch blinde Notwendigkeit ins Verderben gestürzt wird. Hier wird der Untergang nicht durch Absicht bereitet, sondern durch Zufall, wofern dieses Wort in dem weiten Sinne gebraucht wird, daß alle Verkettungen von Ursache und Wirkung, die nicht absichtliche Verknüpfungen sind, als Zufall bezeichnet werden. Darf ich denn nun aber wirklich diese Fälle zum Tragischen der nichtigen Gegenmacht zählen?

Bloße Naturursachen wird man im Ernste niemals als berechtigt zum Herbeiführen des Unterganges eines tragischen Helden ansehen dürfen. Vielmehr empfinden wir überall dort, wo ein großer Mensch durch blinde Naturursachen in Jammer und Verderben geworfen wird, dieses Eingreifen der Natur in die Entwicklung des Geistes als eine Brutalität. Es erscheint als hart, verletzend, erniedrigend, daß der zielvoll strebende, vorausschauend wirkende Menschengeist durch die hiergegen vollkommen gleichgültigen, vollkommen unintelligenten materiellen Verkettungen plötzlich aus seiner Entwicklung gerissen und in Zerrüttung gestürzt wird; und als desto roher erscheint dies, von je größerem und vornehmerem geistigen Wesen der von solchem Lose getroffene Mensch ist. Es darf daher hier ohne Gezwungenheit der Ausdruck „nichtige Gegenmacht" angewandt werden.

Die Naturnotwendigkeit als tragische Gegenmacht tritt in zwei Formen auf: entweder in der Form einer zusammengehörigen verhältnis-

mäßig einheitlichen Ursachenreihe oder in der Form des unerwarteten Sichkreuzens zweier oder mehrerer nicht zusammengehöriger Ursachenreihen. Diese zweite Form ist der Zufall im engeren Sinne. Der erste Fall tritt insbesondere dort ein, wo die tragische Person durch Krankheit zugrunde geht. Das Schicksal Novalis, Heinrich Heines, Otto Ludwigs zeigt uns leibliche, das Schicksal Hölderlins, des Malers Rethel, des Philosophen Nietzsche, des bayerischen Königs Ludwigs des Zweiten geistige Erkrankung als tragische Gegenmacht. Auch das Taubwerden Beethovens kann als Beispiel dienen. Für den Zufall im engeren Sinne als Gegenmacht lassen sich besonders Unglücksfälle als Beispiele anführen. Wenn sich beim Spazierengehen mein Leib an einer Stelle der Gasse gerade in demselben Augenblick befindet, in dem ein Ziegel vom Dach auf ebendieselbe Stelle herabfällt, so liegt hier jenes Sichkreuzen zweier nicht zusammengehöriger Ursachenreihen vor. Soll ein solcher Zufall tragisch wirken, so wird dabei insbesondere die Bedingung erfüllt sein müssen, die im sechsten Abschnitt als die schicksalsmäßige Bedeutung des Tragischen bezeichnet wurde (S. 82 ff.; besonders S. 88 ff.). Wird der unselige Zufall so dargestellt, daß er den Eindruck hervorbringt, als ob der feindselige Dämon dieses Menschen darauf gelauert hätte, plötzlich hervorzustürzen und in eine gleichsam nicht geschützte Stelle dieses Lebenslaufes vernichtend einzubrechen, so wird dadurch der trivialen Natur des Zufalls erfolgreich entgegengewirkt. Unter solche Beleuchtung läßt sich das Schicksal des Philosophen Glogau rücken, der, endlich in reifem Mannesalter zur Erfüllung seines lange gehegten sehnlichen Wunsches gelangt, die Stätten zu sehen, wo sein über alles geliebter und verehrter Platon gewandelt, wenige Tage nach seiner Ankunft auf griechischem Boden beim Einsteigen in einen schon im Abfahren begriffenen Eisenbahnzug einen fürchterlichen Tod fand. Ebenso kann das Ertrinken Shelleys im Meere infolge eines Gewittersturmes, der das Boot zum Umschlagen brachte, als Beispiel angeführt werden. Auch der Tod in der Schlacht gehört unter Umständen hierher. Freilich besteht hier die Gegenmacht nur zum Teil in einem Zufall; denn auf seiten der Gegenmacht ist ja die Absicht vorhanden, Feinde zu töten. Nur der Umstand, daß die Kugel gerade diesen bestimmten Mann trifft, ist zufälliger Art. Der Heldentod Ewald Kleists, Theodor Körners fällt daher zum Teil unter den Gesichtspunkt des tragischen Zufalls.

Ist es denn nun aber auch ein wertvolles Bemühen, das Tragische mit Rücksicht auf die Gegenmacht in Arten und Unterarten einzuteilen?

Liegt hier nicht ein blinder Eifer des „Klassifizierens" zugrunde? Dies wäre nur dann der Fall, wenn die so gewonnenen Typen des Tragischen keine erheblichen Unterschiede im tragischen Eindruck bedeuteten. Es ist nun aber leicht einzusehen, daß vor allem durch die beiden Hauptarten eine wesentlich verschiedene Ausgestaltung der pessimistischen Grundstimmung gegeben ist.

Ist die tragische Gegenmacht ein der tragischen Person ebenbürtiger oder ihr an menschlichem Werte überlegener Held, so tritt das Furchtbare, das in dem Sturz der tragischen Person liegt, in gemilderter Form auf: das Harte, Schneidende, Erschreckende, Betäubende des Sturzes ist nicht mit unerbittlicher Konsequenz entwickelt. Wir stehen unter dem Eindrucke, daß das Große in der Welt durch ein gleichfalls Großes, wo nicht gar Größeres zu Falle kommt. Daher finden sich in der pessimistischen Grundstimmung, die einem solchen Sturze der tragischen Person entspricht, die Gefühle des Grausigen, Erschreckenden, Demütigenden, Erniedrigenden bei weitem weniger entwickelt als dort, wo die Gegenmacht nichtiger Art ist. Geht das Große durch moralische Erbärmlichkeit oder elenden Zufall zugrunde, so fühlen wir uns beschämt, herabgewürdigt. Durch die Nichtigkeit der Gegenmacht wird der pessimistische Stachel des Tragischen fühlbar verschärft, während umgekehrt die Größe der Gegenmacht der pessimistischen Grundstimmung des Tragischen entgegenwirkt. Von der Beschaffenheit der Gegenmacht geht sonach eine entgegengesetzte Wirkung auf das Gemüt aus: das eine Mal wird das tragische Weh gelindert, das andere Mal verschärft. Und leicht ließe sich nun weiter ausführen, daß auch den dargelegten Unterarten besondere Schattierungen des tragischen Wehes entsprechen.

Nach der mehr gegenständlichen Seite ausgedrückt bedeutet das Gesagte Folgendes. Der Charakter des Weltganges erscheint in der zweiten Art des Tragischen irrationaler, absurder, von allem Versöhnlichen weiter abliegend. Der Weltgang ist unter den Gesichtspunkt der Herrschaft des Endlichsten gerückt. Im ersten Falle dagegen macht die Welt einen edleren, vornehmeren Eindruck. Dem großen Individuum wird die Ehre zuteil, mit einem anderen großen Menschen zu ringen und von ihm besiegt zu werden.

Auch nach ihrem menschlichen Gehalte sind beide Arten des Tragischen verschieden. Steht dem tragischen Helden ein groß und reich angelegter Gegner gegenüber, so kann sich auf seiten der Gegenmacht das Menschliche in weit umfassenderer und interessanterer Weise entwickeln

als in dem Falle, wo der Vertreter der Gegenmacht ein schuftiger Wicht ist. Die Gefühle und Leidenschaften, die in dem großen ebenbürtigen Gegner entstehen, sind vielgestaltiger, reicher an Gegensätzen, offenbaren das Menschliche in erschöpfenderer Weise als die Gefühle und Leidenschaften eines Jammermenschen oder eines einfachen Bösewichtes. Natürlich ist dies nur als im Durchschnitt geltend gesagt.

So werden wir schließlich darauf geführt, daß das Tragische der berechtigten Gegenmacht die menschlich bedeutungsvollere von beiden Gestalten des Tragischen ist. Dies liegt schon in dem Dargelegten. Dazu kommt aber noch, daß wir von dem Tragischen der berechtigten Gegenmacht weit mehr auf den Höhen der Menschheit gehalten werden. Auch die Gegenmacht läßt uns hier dem näher bleiben, was dem menschlichen Leben Wert und Gehalt gibt.

Ich habe in diesem Abschnitt von den *inneren* Gegenmächten — man denke an den siebenten Abschnitt — völlig abgesehen. Die Einteilung nach dem Grade der Berechtigung führt nur rücksichtlich der *äußeren* Gegenmacht zu klaren und ersprießlichen Ergebnissen. Wollte man diesen Einteilungsgrund auf die innere Gegenmacht anwenden, so würde man sich hiermit einer unzweckmäßigen Aufgabe unterziehen. Auch habe ich das *Zusammenwirken* der äußeren Gegenmächte außer acht gelassen. Die Gesamtgegenmacht ist in der Regel mannigfaltig zusammengesetzt. Der Hauptgegenmacht gesellen sich feindselige Mächte zweiten und dritten Ranges, ferner helfende Umstände und Verhältnisse hinzu. Oft zerlegt sich auch die Hauptgegenmacht in eine Anzahl selbständig und verschiedenartig vorgehender Personen. Um nicht in ein dem Leser lästiges Häufen zu verfallen, habe ich hiervon abgesehen und lediglich solche Gegenmächte ins Auge gefaßt, die unzweifelhaft im Mittelpunkt der Gegenbewegung stehen und von ausschlaggebender Bedeutung sind.

Elfter Abschnitt

Die erhebenden Momente im tragischen Untergang

1. Grundlage der tragischen Erhebung

Der Typus des Tragischen, wie er sich uns bis jetzt ergeben hat, bedarf einer wesentlichen Ergänzung. Zum Tragischen gehört Erhebung. Wenn im Tragischen keine Faktoren wirksam wären, die unser Gemüt aufrichten, erhöhen, vertrauens- und glaubensvoll stimmen, so würde das Tragische in seiner Grundverfassung aufgehoben sein. Dem Faktor der Erhebung haben wir jetzt unser Augenmerk zuzuwenden. An zwei Stellen übrigens sind wir im Tragischen schon auf erhebende Gefühlsrichtungen gestoßen: das erste Mal dort, wo von der tragischen Schuld und den ihr entsprechenden Gefühlen sittlicher Befriedigung die Rede war (S. 149 ff.); sodann soeben bei dem Tragischen der berechtigten Gegenmacht. Es gilt nun zu sehen, ob solche erhebenden Gefühle nicht aus prinzipielleren Gründen und in weit größerem Umfange zur Natur des Tragischen gehören.

Dem Deutschen ist besonders durch Schiller, aber auch durch Goethe, ebenso durch Grillparzer das erhebende Moment im Tragischen nach seiner ganzen Stärke nahe gelegt. So schreckensvoll auch Schillers Tragödien enden, so hat der Dichter doch überall für die Erweckung von Gefühlen, die der Seele Aufschwung geben und den Glauben an das Gute und die Menschheit beleben, aus seinem hochfühlenden Herzen heraus reichlich Sorge getragen. Und so wird wohl schon mancher Leser sich gefragt haben, ob Schillers bekanntes Distichon von dem großen, gigantischen Schicksal, welches den Menschen *erhebt*, wenn es den Menschen zermalmt, für mich nicht gesagt worden sei. In der Tat, es würde im Bilde des Tragischen ein allerwichtigster Zug fehlen, wenn nicht die erhebenden, reinigenden, befreienden, erlösenden Gefühle in die Wesensgestaltung des Tragischen aufgenommen würden.

Wir brauchen uns nur auf die grundlegenden Züge des Tragischen zu besinnen, um einzusehen, daß Erhebung eine wesentliche Seite am Tragischen bildet. Wir sahen, daß der Eindruck des Tragischen nur auf dem Boden der Größe der tragischen Person entstehen kann. Und zwar bewährt sich, so sahen wir weiter (S. 72 ff.), diese Größe auch in Not und Jammer, auch in Schrecken und Untergang. Wo sich ein Mensch, mag er auch vorher groß dagestanden sein, in den Stunden höchsten Lei-

des feige und jämmerlich benimmt, haltlos in sich zusammenbricht, in stumpfsinnige Gleichgültigkeit verfällt, dort ist es mit dem Eindruck des Tragischen zu Ende. Indem so das tragische Individuum auch in den härtesten Leiden einen großen Sinn zeigt, so ist damit auch gesagt, daß eine erhebende, der pessimistischen Grundstimmung entgegenstrebende Wirkung von ihm ausgeht. Wie auch immer sich diese Größe äußern mag: in jedem Falle wirkt sie erhebend. Wir richten uns an dieser Größe empor, wir wachsen mit ihr. Wir sehen, daß selbst die heftigsten, unerträglichsten Angriffe des Schicksals den Menschen nicht klein zu machen vermögen, daß der menschliche Geist und Wille auch den zerschmetternden Schicksalsgewalten gegenüber etwas ihnen Gewachsenes, ja Überlegenes in sich trägt. Angesichts dieses ungewöhnlichen Könnens, mit dem der tragische Mensch selbst gegenüber den äußersten Untergrabungen seines Wesens seine Größe behauptet, hebt sich in uns das Gefühl dessen, was es heißt Mensch sein.

Mehr ist hinsichtlich der tragischen Erhebung dem bis jetzt über den tragischen Typus Festgestellten nicht zu entnehmen. Es bleibt daher Gegenstand weiterer Überlegungen, in welchen Formen sich die in Leid und Untergang bewährende Größe äußern könne, und welche Möglichkeiten sich dementsprechend für die tragische Erhebung ergeben. Hierüber kann nur durch erfahrungsmäßig psychologisches Eingehen auf die tragischen Tatbestände Klarheit gewonnen werden. Auf dem Wege von Folgerungen aus dem bereits gewonnenen Typus des Tragischen läßt sich hierüber nichts ausmachen. Ebenso müssen uns die weiteren Untersuchungen darüber belehren, ob im Tragischen, auch abgesehen von der Größe der tragischen Person, noch andere Möglichkeiten für das Entspringen erhebender Gefühle liegen. Ja auch noch eine andere höchst wichtige Frage hinsichtlich der tragischen Erhebung bleibt zunächst völlig unentschieden. Denn daraus, daß die Größe der tragischen Person notwendig zu erhebenden Gefühlen führt, folgt keineswegs, daß die Erhebung notwendig eine für den Gesamteindruck des Tragischen wesentlich bestimmende Stärke erreichen müsse. Es besteht auch die andere Möglichkeit, daß die erhebenden Gefühle von der pessimistischen Grundstimmung weit überwogen werden. Von vornherein liegen beide Möglichkeiten vor: für den Gesamteindruck, der von dem Untergang eines großen Menschen ausgeht, können erhebende Gefühle von einer mit-ausschlaggebenden Bedeutung sein; die erhebenden Gefühle können aber auch lediglich als ein gegenüber der pessimistischen Grundstimmung nur wenig in Betracht

kommender Faktor auftreten. Dort bilden sie ein starkes Gegengewicht gegen den Eindruck des Furchtbaren; hier sind sie einem lichten Schimmer in einem düstern Gemälde zu vergleichen. Nur eines darf auf Grund dessen, was uns feststeht, hinsichtlich der Stärke, in der die erhebenden Gefühle vorkommen dürfen, schon hier ausgesprochen werden: sie dürfen nicht so stark sein, daß die pessimistische Grundstimmung des Tragischen geradezu aufgehoben würde. Diese pessimistische Grundstimmung ist der von uns festgelegte Ausgangspunkt; sie kann durch hinzutretende Gefühle wohl eine Einschränkung und Dämpfung erfahren, niemals aber darf es bis zum Überwogenwerden oder gar bis zur Aufhebung dieser Grundlage kommen. Denn dann hätte man es mit einem anderen Gefühlstypus zu tun, für den man auch einen anderen Namen wählen müßte.

Es gilt nun, die erhebenden Gefühle, deren Verknüpfung mit der Darstellung des tragischen Unterganges sich menschlich-naturgemäß nahelegt, psychologisch aufzuweisen. Es wird am besten sein, diese psychologische Aufweisung nach den Quellen zu ordnen, aus denen die erhebenden Gefühle entspringen. Dabei will ich zunächst davon absehen, ob die erhebenden Gefühle aus der Größe der tragischen Personen oder anderswoher hervorgehen.

2. Die in der Gemütsverfassung der tragischen Person liegenden erhebenden Momente

Zuerst fasse ich die subjektive Haltung ins Auge, die der tragische Mensch im Untergange zeigt. Überall dort fühlen wir von seiner Haltung erhebende Wirkung ausgehen, wo in ihr etwas liegt, wodurch jener sich in höchstem Leid, angesichts des Unterganges, dem siegenden feindlichen Schicksal dennoch in deutlichem Grade innerlich gewachsen zeigt. In solchen Fällen siegen die Gegenmächte zwar äußerlich; sie siegen vielleicht teilweise auch innerlich, indem sie die tragische Person in Schuld, Unseligkeit, Zerrüttung werfen. Doch steht zugleich der tödlich getroffene Held auf innerlichem Boden insofern siegreich da, als er auch im gesteigertsten Leiden den siegenden Mächten eine Kraft, Größe, Hoheit gegenüberstellt, der diese nichts anzuhaben vermögen. Dieser Bedingung genügen nun aber zahlreiche, sehr verschiedene Formen der subjektiven Haltung der tragischen Person. Und es ist jetzt unsere Aufgabe, uns die verschiedenen Möglichkeiten zum Bewußtsein zu bringen, durch die der Held in seiner subjektiven Haltung den feindlichen Geschicken erhebende Größe entgegensetzt.

Es lassen sich diese Möglichkeiten nach verschiedenen Gesichtspunkten

in Gruppen ordnen. Die erste Gruppe ergibt sich, wenn man ins Auge faßt, in welches Verhältnis die tragische Person sich in ihrem Gemüte unmittelbar zu den feindlichen Mächten stellt.

Aus den unter diesem Gesichtspunkte entstehenden Momenten der Erhebung greife ich an erster Stelle die trotzige Haltung des Helden heraus. Diese Haltung setzt sich aus folgenden Seiten zusammen. Erstlich ist die Anerkennung des wenigstens augenblicklichen Sieges der feindlichen Macht vorhanden. Wir fühlen sie als die stärkere Gewalt, die wir wenigstens in der Gegenwart nicht aus ihrer siegreichen Stellung verdrängen können. Damit verbindet sich aber zweitens das Gefühl von der Rechtlosigkeit der uns verfolgenden Mächte. Wir versagen, sei es offen oder in geheimem, dem feindlichen Schicksal und seinen menschlichen Vertretern unsere Anerkennung. Der Sieg der feindlichen Gewalt ist für uns zwar eine Tatsache, aber eine nicht zu Recht bestehende Tatsache. Hierin liegt der Gegenstoß, den der Trotzende gegen den nicht wegzuschaffenden Druck der feindlichen Gewalt ausübt. Dieses Nichtanerkennen ist aber nicht bloß ein Akt des Urteilens, sondern auch — und dies ist das Dritte — des Gemütes und Charakters. Die ganze Persönlichkeit ist im Zustande der Auflehnung, des Protestes gegen die feindliche siegreiche Macht. Im Trotze liegt stets der heftige Wunsch eingeschlossen, die siegreiche feindliche Macht zu Falle zu bringen. So steht also der Unterliegende, so verletzt, verhöhnt, gekränkt er sich fühlt, doch in straff aufrechter Haltung da. Trotz der Niederlage in den zur Entscheidung gebrachten Machtfragen fühlt sich der Held im Innersten seines Wesens ungebrochen und unbesiegbar.

Es ist klar: wo eine solche Gemüts- und Charakterhaltung vorliegt, dort ist ein nicht geringes Gegengewicht gegen die niederdrückende Wirkung vorhanden, die von dem Untergange des großen Menschen ausgeht. Der Unterliegende trägt etwas in sich, wodurch er dem siegreichen bösen Schicksal gewachsen ist. Dieses erhebende Moment kommt sowohl bei schuldlosen, als auch bei schuldvollen tragischen Personen vor. Gerade bei ruchlosen Verbrechern finden wir es häufig. Freilich liegt, je schwerer die Schuld ist, um so weniger ein Recht zur Auflehnung gegen die rächenden Mächte vor. Nichtsdestoweniger wirkt auch beim Verbrecher die aufrechte, ungebrochene Haltung des Willens als ein Gegengewicht gegen das Entsetzliche des Unterganges. Dies fühlt man beispielsweise an der Rede, die Richard der Dritte, nachdem er von seinem Gewissen gepeinigt worden, unmittelbar vor seinem Tode an seine Krieger hält.

Der Trotz als erhebendes Moment kommt überaus häufig vor. Als ausgezeichnete Beispiele erwähne ich den Prometheus bei Äschylos, dessen Trotz dem Gefühl des Rechtes und der sittlichen Überlegenheit entspringt, und von dem August Wilhelm Schlegel sagt, daß der Triumph des Unterliegens niemals glorreicher gefeiert worden sei;[1] den Satan in Miltons Verlorenem Paradies, der den Qualen, die seinem Sturz aus dem Himmel folgen, unbezwingliche Willensstärke, Haß und Empörung entgegensetzt; Don Juan bei Grabbe, der angesichts des sich öffnenden Abgrundes der Hölle die an die Bedingung der Reue geknüpfte Rettung ohne Wanken zurückweist, und Jürg Jenatsch bei Konrad Ferdinand Meyer, eine Prachtgestalt, zu deren grundlegenden Eigenschaften ein sich im Laufe des Lebens immer stärker entwickelndes Gefühl des Trotzes gegen alle ihm entgegentretenden Ordnungen und Gewalten gehört. Natürlich kann der Trotz sehr verschiedene Gestalten annehmen. Bald tritt das Gefühl der Kränkung und Bitterkeit, bald das der Geringschätzung und Verachtung der feindlichen Macht (so bei Varus in Kleists Hermannsschlacht) farbegebend hervor. Bald wechselt der Trotz mit Gefühlen der Verzweiflung und Erweichung (so bei Hauptmanns Florian Geyer), bald mit solchen der Ergebung ab, bald bildet er den beharrenden Grundton der Stimmung. Auch der innerlich Zerbrochene kann doch trotzig und steinhart dastehen, so der alte, aller Söhne beraubte Ornulf im vierten Akte von Ibsens Nordischer Heerfahrt.

Das Gemütsverhältnis des Helden zum feindlichen Schicksal wirkt aber nicht nur dann in erhebendem Sinne, wenn es die Haltung des Trotzes zeigt. Es lassen sich hieran mehrere andere Haltungen reihen, die gleichfalls von erhebender Wirkung sind. An zweiter Stelle nenne ich die ruhige Gefaßtheit, den stoischen Gleichmut, die kalte, selbstverständliche Entschlossenheit im Ertragen von Leid und Untergang. Es hat diese Form mit der vorigen das straffe, unbezwingliche Aufrechtstehen des tragischen Charakters gemeinsam. Doch fehlen hier die Auflehnung, der Grimm, die Anklagen gegen das verfolgende Schicksal. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß hier etwas von ehrfurchtsvoller Ergebung in das hohe und heilige Walten des Schicksals vorhanden sei. Das Schicksal wird, wie im vorigen Fall, als feindliche, harte Macht, ohne alle Wendung ins Freundliche und Wohlmeinende, empfunden. Doch

[1] A. W. v. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl. Leipzig 1846. S. 110. Unvergleichlich gewaltig und tiefsinnig spricht über den Prometheus des Äschylos Klein in der Geschichte des Dramas (Bd. 1, S. 186 ff., 236 ff.).

aber fehlt der Feindlichkeit anderseits jener Stachel, der für die erste Form charakteristisch war. Vielmehr wird hier die Auffassung des Schicksals in solchem Grade von dem Gesichtspunkt der unvermeidlichen Notwendigkeit beherrscht, daß sich gegen das Schicksal keine Affekte, keine pathetischen Erregungen entwickeln können. Mit harter, eisiger Gleichgültigkeit sieht der untergehende Held sich die Geschicke vollziehen. Natürlich ist hiermit nur ein Typus gezeichnet, der in mancherlei Färbungen, Abänderungen, Annäherungen vorkommen kann.

Denkt man an Shakespeare, so stehen vor allem Brutus und Cassius als Beispiele für das stoisch gefaßte In-den-Tod-Gehen vor Augen. Doch bietet Shakespeare auch noch andere Helden dar, die als Beispiele dienen können: so Antonius in der Cleopatratragödie, Clifford und Warwick in Heinrich dem Sechsten. Hebbel hat uns in Hagen einen gewaltigen Vertreter dieser ehernen, finsteren Ruhe hingestellt, die bis zum blutigen Ende ohne Murren und Anklagen, treu und einfach aushält. Eine wesentlich andere Färbung des in Frage stehenden erhebenden Momentes zeigt der alternde Casanova bei Schnitzler. Dieser Dichter hat ihm in seiner meisterlich erzählten Novelle „Casanovas Heimfahrt" einen Zug tragischer Größe zu geben verstanden.

Der trotzigen Auflehnung und der unpathetischen Gefaßtheit reiht sich an dritter Stelle die ehrfurchts- und ergebungsvolle Gemütshaltung an. Auch diese wirkt erhebend. Dem feindlichen Schicksal zeigt sich der Mensch auch dann gewachsen, wenn er freiwillig, aus tiefer Einsicht in den Zusammenhang der Dinge, zu der Anerkennung kommt, daß das unheilvolle Walten der höheren Mächte doch im Grunde weise, gerecht und heilvoll sei. Wiewohl der Mensch auch hier die Feindschaft des Schicksals schmerzvoll fühlt, so geht er doch in einer mit ihm versöhnten Gemütsverfassung aus dem Leben. Selbst indem er die Bitternisse des Unterganges durchkostet, flicht er, wenn vielleicht auch scheu und zögernd, über die Schmerzen hinweg einen Bund mit dem Schicksal. So liegt in diesem Falle nicht nur darum Erhebung vor, weil sich die tragische Person dem feindlichen Schicksal gewachsen zeigt, sondern auch darum, weil durch eine Gegenwirkung in ihrem Gemüte die Schmerzen des Unterganges gelöst, gemildert, verklärt werden. In der trotzigen Auflehnung und dem stoischen Gleichmut ist von einer lösenden Einwirkung auf die Schmerzen des Helden nichts zu finden. Dort bleibt das Leid wie eine starre, dumpfe Last auf dem Gemüte liegen.

Diese ergebungsvolle Gemütshaltung kommt besonders bei schuld-

vollen Charakteren vor. Die Verhängung von Leid und Untergang wird als gerecht und heilsam empfunden; das vernichtende Schicksal verliert seinen feindlichen Stachel. Ergeben nimmt der Verbrecher das höchste Leid als verdiente Strafe auf sich. So ist es bei Karl Moor: er erkennt voll Schrecken, daß er am Zugrundegehen der sittlichen Weltordnung gearbeitet habe, und nimmt den Tod in der Überzeugung auf sich, daß er als Opfer für die von ihm mißhandelte heilige Weltordnung fallen müsse. Weitere Beispiele bieten Schiller in Maria Stuart, Konrad Ferdinand Meyer in Thomas Becket dar. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich in derartigen Fällen mit diesem erhebenden Momente zugleich moralische Reinigung verbindet. Von dieser Art der Erhebung wird sogleich in anderem Zusammenhange die Rede sein.

Aber auch dort, wo der leidende Mensch sich von jeder Schuld frei weiß, kann es zu ergebungsvoller Gemütsstimmung kommen. Wird auch das Walten des Schicksals als hart und grausam empfunden, so besteht doch zugleich die ahnende Überzeugung, daß in diesem Walten, so unbegreiflich es erscheinen möge, doch ein letzten Endes guter, heiliger Sinn liegen müsse. Und so beugt sich der untergehende Held in ahnender, glaubender Unwissenheit vor dem Spruche des Schicksals. Das griechische Drama bietet hierfür, wie es die Stellung des griechischen Bewußtseins zum Schicksal erwarten läßt, erleuchtende Beispiele. Besonders ragt Ödipus auf Kolonos hervor. Zwar fühlt der blinde Greis das Widersinnige des über ihn verhängten Schicksals; allein dieses Gefühl entwickelt sich nicht; vielmehr wird es durch das Bewußtsein zurückgehalten, daß das Verhängte recht sei und daher mit ehrfurchtsvoller Scheu hingenommen werden müsse. Das Walten der Götter erscheint als ein feierliches Geheimnis, das fromm zu verehren sei. Ähnliches gilt von Ajas: trotz des Grauens, das er vor den göttlichen Schickungen empfindet, wendet er sich doch vertrauensvoll an die Götter, da ihm der Glaube selbstverständlich ist, daß die Götter Alles fügen, wie es in der Ordnung ist.

Nur die Ergebung, wie sie soeben geschildert wurde, das heißt: die hohe, ehrfurchtsvolle, stille Ergebung ist ein wirksames erhebendes Moment.[1] Andere Arten der Ergebung wirken weit weniger in diesem Sinne.

[1] Carl Weitbrecht hält einseitigerweise tragische Versöhnung nur auf diesem Wege für möglich. Die Ergebung in die ewigen Lebensordnungen, die Andacht vor dem Ewig-Gültigen ist ihm mit dem Wesen des Tragischen verknüpft (Das deutsche Drama: Grundzüge seiner Ästhetik; Berlin 1900; S. 205 ff.).

Am wenigsten die dumpfe und grimmige Ergebung. Hier ist zwar auch die Stimmung des Sichfügens und Beugens vorhanden; aber zugleich ist im Herzen verborgen knirschender Groll, zurückgehaltene Wut gegenwärtig. Auch die weiche, wehmutsvolle, klagende Ergebung wirkt nur in geringem Grade als erhebendes Moment.

Eine vierte Form der Erhebung steht zum feindlichen Schicksal in einem noch mehr bejahenden Verhältnis. In der dritten Form klingt zwar die Stellung des Gemütes zum Schicksal versöhnungsvoll aus; aber es wird doch das Schicksal als feindlich, als Wehe zufügend empfunden. Jetzt ist auch dieser Mißklang verschwunden. Der Mensch geht freudig, jubelnd, in dem alles Andere zurückdrängenden Gefühl der Erhabenheit und des Sieges in den Untergang. Es kann sich dabei um einen nur innerlichen oder einen zugleich auch äußeren Sieg handeln. Wenn Ingo bei Freytag hochgemut, triumphierend, in dem Gefühl, sich selber treu geblieben zu sein, ganz nur seiner hohen Liebe lebend, in den Tod geht, so besteht hier der Sieg lediglich in den erhabenen Gefühlen, die ihn das Grausige seines Verderbens vergessen lassen. Anders in Schillers Jungfrau: hier hat das Gefühl des Sieges in der Brust der sterbenden Heldin einen Sieg in der Außenwelt — und sogar einen doppelten — zur Grundlage: Johanna sieht sich von ihrem Volke wieder in Ehre und Liebe aufgenommen und zugleich die Sache ihres Volkes im Kampfe gegen die Engländer zum Siege gebracht. Auch an den Tod Emanuels, des Jenseits-Übermenschen in Jean Pauls Hesperus, kann erinnert werden. Emanuels Seele wird vor dem Tode wohl auch von düsteren und schweren Gefühlen bedrängt. Überwiegend aber ist in seiner Todesstimmung das symphonisch Feierliche, das im All und Unendlichen selig Schwelgende.

An fünfter Stelle endlich schließt sich der Fall an, wo der Untergehende seinem Schicksal mit Witz und Humor gegenübersteht, sich über seinen Untergang derart erhebt, daß er auf ihn mit der Freiheit eines scherzenden, lachenden Geistes herabsieht. Je grimmiger, bitterer, schmerzlicher dabei der Humor ist, um so geringer natürlich ist die von ihm ausgehende Erhebung. Mit der Freiheit und Heiterkeit des Humors wächst auch seine Gegenwirkung gegen die Furchtbarkeit des Tragischen. Selbstverständlich darf der Humor nicht bloß in einer äußeren, auf der Oberfläche spielenden, die Umgebung täuschen sollenden Gemütshaltung bestehen. In diesem Falle wirkt er für den tiefer Schauenden umgekehrt als ein das Leid der Tragik verschärfendes Moment. So ist es bei Toi-

nette gegen den Schluß der Kinder der Welt von Heyse: der Humor ihres letzten Briefes an Edwin läßt ihr zerrissenes Inneres grell erkennen. Es wird begreiflicherweise nur selten vorkommen, daß der Untergehende sich zu siegreich freiem Humor erhebt. Mercutio bei Shakespeare, Doktor Rank in Ibsens Nora zeigen Humor angesichts des Todes; aber er ist nicht freier Art. Weit mehr nähert sich dem gekennzeichneten Idealfall Roquairol bei Jean Paul: mit grauenhaft phantastischem Humor, mit dem furchtbaren Komödiantentum eines wilden freien Geistes setzt Roquairol seinen Untergang in Szene. Mit diesem fünften Fall habe ich in den Bereich des Tragikomischen hinübergegriffen.

Bis jetzt haben wir den Gemütszustand der tragischen Person in ihrem Verhältnis zum feindlichen Schicksal in Betracht gezogen. Ich fasse an zweiter Stelle die nicht minder wichtige Art und Weise ins Auge, wie sich die tragische Person angesichts des Unterganges zu der Notwendigkeit, aus dem Leben scheiden zu müssen, in ihrem Gemüte verhält.

Wer sich angesichts des Todes mit allen Organen ans Leben klammert und in Wehklagen oder gar in Jammern ausbricht, vermehrt dadurch nur das Bangen, die Angst, den Druck, kurz all die unlustvollen Gefühle, die der tragische Untergang in uns erregt. Ganz anders, wo das Gemüt sich vom Leben losgelöst hat und sich von ihm ohne heftige Schmerzen, vielleicht sogar mit Freuden trennt. In diesem Falle erscheint der Untergang, obgleich er die äußerste Steigerung des leidvollen Verhängnisses ist, doch zugleich in seiner Unlustwirkung bedeutend herabgesetzt. Die Loslösung des Gemütes vom Leben wirkt auf das Gemüt des Zuschauers in hohem Grade beruhigend und befreiend.

In zwei Formen tritt die Ablösung vom Leben auf: in einer mehr pessimistischen und einer mehr optimistischen. Im ersten Falle hat der Mensch mit dieser Welt so schlimme Erfahrungen gemacht, daß er sie geringschätzt oder verachtet und eine gewisse Freude oder doch Genugtuung bei dem Gedanken empfindet, diesen argen Schauplatz des Lebens verlassen zu müssen. Der Feldherr Talbot in Schillers Jungfrau ist ein naheliegendes Beispiel: er stirbt mit dem Ausdruck der Einsicht in das Nichts und herzlicher Verachtung alles dessen, was ihm erhaben und wünschenswert erschienen war. Ebenso kann Goethes Faust herangezogen werden: in der Osternacht, bevor er die Giftschale an seine Lippen setzt, wendet sich sein Geist aus einer an Wissen und Lebensglück verzweifelnden Stimmung heraus von dem irdischen Dasein ab. In Heyses Hoch-

zeit auf dem Aventin wirft Gajus Piso voll Weltverachtung sein Leben weg und fühlt sich gerade in diesem Bewußtsein als Herrn der Welt. Allerdings geht von dieser Form der Ablösung vom Leben nur eine geringere erhebende Wirkung aus als von der folgenden. Wer mit den Affekten der Verachtung, Verhöhnung, des Grimmes gegen das Leben in den Tod geht, befindet sich in einem Zustand derartiger Unfreudigkeit, Niedergedrücktheit und wohl gar Zerrüttung, daß hieraus für den Betrachter ein niederschlagender Eindruck und sonach ein mehr oder weniger beträchtliches Gegengewicht gegen das durch die Abwendung vom Leben erzeugte Moment der Erhebung entsteht. Sehr deutlich zeigt dies das Ende Macbeths und noch mehr des Herzogs von Gothland bei Grabbe. Beide sind derart von der Welt abgelöst, daß ihnen Leben und Tod völlig gleichgültig sind. Doch kommt diese Ablösung hier nicht als erhebendes Moment zur Geltung; vielmehr überwiegt weitaus das ohnegleichen Grauenhafte der Zerrüttung und Verödung, in die diese Granit- und Glutnaturen geraten sind.

Von weit reinerer erhebender Wirkung ist die zweite Form der Abwendung vom Leben. Hier hat die Welt für den Untergehenden keineswegs ihren Reiz und Wert verloren; aber er besitzt die Kraft, zu entsagen, sich ohne Groll und Jammer im Herzen von der reichen, schönen Welt zu trennen, seinen Willen zum Leben zu verneinen. Noch im Dasein stehend, schwebt er doch schon wie ein halb abgeschiedener Geist über ihm, wehmütig lächelnd, alle die Stätten des Genießens und Schaffens in freundlicher Gesinnung Anderen, Glücklicheren gönnend. Natürlich ist hiermit ein *Ideal* der Ablösung bezeichnet; ich zähle auch solche Fälle hierher, in denen nur eine Annäherung an diese erhabene Form vorliegt. Ein schönes Beispiel bietet Goethes Egmont. Man kann in seinen letzten Stunden die Wandlung von Egmonts heftiger, Rettung ersehnender Liebe zum Leben in eine Stimmung, welche die „schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens" ohne Schmerz und Angst entschwinden sieht, deutlich beobachten. Von Schillers Gestalten gehört vor allem Maria Stuart hierher. Auch Grillparzers Sappho zeigt vor dem Scheiden jenes erhabene, sanft losgelöste Schweben über den noch immer lockenden Gefilden des Lebens; ebenso Konrad Ferdinand Meyers Hutten. Im höchsten Grade aber kommt die Ablösung vom Leben bei Sokrates in Platons Phädon zur Verwirklichung.

Nun gibt es aber auch Fälle, die in der Mitte zwischen beiden Formen liegen. Dem Untergehenden erscheint die Welt als erfüllt von Un-

ordnung, Härte, Gewalttat, Verkehrtheit, und diese mit Schmerz empfundene Mißbeschaffenheit der Welt ist vielleicht auch schuld an dem Leiden und Erliegen. Dessenungeachtet nimmt die Abkehr von dem Leben überwiegend die Form sanfter Wehmut an; mit mildem, schmerzlich freundlichem Scheideblick verläßt der Unterliegende das Leben. Es liegt hier eine Vereinigung der pessimistischen und optimistischen Ablösungsform vor. Grillparzer hat hierfür in Libussa und Kaiser Rudolf dem Zweiten ausgezeichnete Beispiele geliefert. Ebenso zähle ich die gehaltreichen Reden hierher, die Wilhelm von Scholz Nasson, dem Juden von Konstanz, in dem Nachspiel zu dieser Tragödie in den Mund legt.

So wichtig dieses erhebende Moment ist, so einseitig ist es doch, wenn Hartmann „die weltüberwindende Willensverneinung" von *jeder* Gestaltung des Tragischen als die *einzig mögliche Lösung* des tragischen Konfliktes fordert. In der „Abwendung des Willens vom Leben", so lautet die Forderung nach etwas anderer Seite hin gewendet, bestehe die auf dem Boden des Tragischen *einzig mögliche Erlösung* von dem Leide und der Leidenschaft des Konfliktes.[1] Der ganze gegenwärtige wie auch der folgende Abschnitt sollen den Beweis liefern, daß es eine *große Anzahl* von Wendungen in der Entwicklung des Tragischen gibt, die in unübersehbar mannigfaltigen Weisen des Zusammenwirkens dem Auslaufen des tragischen Konfliktes in Untergang und Tod einen relativen Sieg der vom Untergang betroffenen Person und Sache entgegenstellen. Für Hartmann dagegen ist die Abkehr des Willens vom Leben so sehr das einzig Erlösende, daß er das so wichtige erhebende Moment des Trotzes geradezu für etwas abstoßend Häßliches erklärt. Außerdem nimmt Hartmann das Wort „Lösung" und „Erlösung" in *absolutem* Sinne: als ob durch die Willensverneinung an die Stelle des Leides die Abwesenheit und Verneinung alles Leides für den Helden und den Zuschauer träte. Dies gilt indessen für den Helden nur in den allerseltensten Fällen, für den Zuschauer aber niemals, auch nicht bei radikalster Willensverneinung. Die Qualen und der Untergang des bedeutenden Menschen sind ein Leid, das uns auch durch die Willensverneinung nicht von der Seele genommen werden kann. Es gibt nur *relative* Gegengewichte, *relativ* siegreiche Momente

[1] Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 f. In der oben begründeten Ablehnung ist auf den metaphysischen Hintergrund der Willensverneinung bei Hartmann (durch den seine Lehre noch weniger annehmbar wird) keine Rücksicht genommen.

gegenüber dem Furchtbaren, was in Leid und Untergang des tragischen Menschen enthalten ist. Nur Religion und Metaphysik können, indem sie uns in Einheit mit dem ewigen Urgrunde und Endzwecke alles Seins setzen, einen absoluten Sieg ahnen lassen. Außerdem aber würde, wenn Hartmann Recht hätte, die weitaus größte Anzahl der anerkannten Tragödien aus dem Reiche des Tragischen ausgeschieden werden müssen.

Die dritte Richtung, nach der ich den Gemütszustand des untergehenden Helden betrachte, liegt nach der Seite des Moralischen hin. Es fragt sich hier insbesondere: wie stellt sich der Held innerlich zu seiner Schuld? Hierbei ist also das Tragische der schuldvollen und verbrecherischen Art vorausgesetzt.

In doppelter Weise kann sich die Größe der tragischen Person in ihrer Stellung zur Schuld zeigen: indem sich der tragische Charakter zu moralischer Reinigung hindurcharbeitet, oder indem er die Schuld furchtlos auf sich nimmt.

Was die moralische Reinigung betrifft, so ist sie besonders dann ein wirksames Gegengewicht gegen das Niederdrückende im Tragischen, wenn sie mehr als bloßes Bereuen ist. Reue zu empfinden, von Gewissensbissen gequält zu sein, dies offenbart noch keine ungewöhnliche Größe des Menschen. Wer sich dagegen aus seiner Verstrickung in tiefe Schuld, seiner Verblendung durch die Zauberkraft der Sünde tapfer herauskämpft, in sittlicher Erleuchtung und Durchschütterung eine Wiedergeburt in sich vollzieht und so seine ins Arge verkehrte Natur wieder zum Guten umkehrt, der legt ein großes sittliches Können, eine ungewöhnliche Kraft, es mit dem Guten ernst zu nehmen, an den Tag. In solchen Fällen liegt das Erhebende nicht nur in der einfachen Genugtuung darüber, daß die moralische Mißordnung als nichtseinsollend anerkannt wird, sondern in der ermutigenden, moralisch stählenden Freude über die sich herrlich offenbarende Macht des Guten, die auch den der feindlichen Gewalt gänzlich verfallenen Charakter wieder umzukehren und ins Rechte zu bringen imstande ist. Fehlt diese in die Tiefe gehende Umkehrung des Charakters zum Guten, ist nur Schuldgefühl und Reue ohne diese radikale Wirkung vorhanden, so kann dies zwar auch als moralische Reinigung bezeichnet werden; nur ist sie von weit geringerer erhebender Kraft. Diese besteht dann nur in der verhältnismäßig kühlen Genugtuung darüber, daß die Verletzung des Sittengesetzes von dem Verletzer selbst mißbilligt wird.

Ein hervorragendes Beispiel für die moralische Reinigung der gründ-

lichen Art bietet Goethes Faust; und zwar beginnt sie sich schon im ersten Teile zu regen. Ich weise auf die Szene „Trüber Tag" und die Kerkerszene hin: hier wird klar, daß das bessere Selbst in Faust nicht zugrunde gerichtet ist und sich mitten aus der Versunkenheit Fausts in wilde Gier siegreich zu erheben die Kraft hat. Auch die Reinigung Tannhäusers bei Wagner kann hier erwähnt werden. Oder ein Beispiel aus Heyses Dramen: Elfriede in der gleichnamigen interessanten Tragödie und ihr Gatte Ethelwold arbeiten sich aus schmerzvollem Schuldgefühl zu innerer Reinigung empor. Mit besonderem Nachdruck ist hier auf die Bußpsalmen hinzuweisen. Hier erreicht das Schreien der vom Sündenbewußtsein zermarterten und zerwühlten Seele einen solchen Grad, daß die Wiedergeburt an sich selber eine tragische Seite hat. Daneben aber ringt sich aus den Nöten des Sündenbewußtseins das erhabene Vertrauen auf den helfenden, erhörenden Gott empor. Hierin liegt das besonders Erhebende dieser Wiedergeburt. Eigentümlich liegt die Sache in der Gudrun-Tragödie Ernst Hardts. Hier steht der Tod mit der sittlichen Reinigung in besonders engem Zusammenhang. Der Entschluß Gudruns nämlich, sich durch den Dolch Gerlindens den Tod geben zu lassen, bedeutet hier selbst die sittliche Reinigung. Sie will aus dem Leben scheiden, weil sie fürchtet, daß, wenn sie weiterlebte, sie wider ihren Stolz und ihre Pflicht sündigen, den Begierden ihres Blutes folgen und so von sich abfallen würde, und weil sie nur im Sterben die Möglichkeit gegeben sieht, sich liebend zu Hartmut zu bekennen. Eigenartig liegt die Sache in solchen Fällen, wo die sittliche Reinigung die *Ursache* des tragischen Unterganges ist. In Julius Mosens Kaiser Otto dem Dritten ringt sich der Kaiser, der in die Liebe zu einer Römerin verstrickt ist, zu dem Entschlusse durch, sich fortan als *deutscher* Kaiser zu betätigen: er entsagt seinem Liebeswahnsinn, der ihn seiner Aufgabe untreu gemacht hat. Eben diese Läuterung hat aber zur Folge, daß die getäuschte Römerin ihn vergiftet. Durch die moralische Reinigung wird also hier der Untergang geradezu herbeigeführt. So knüpft sich auch bei Ibsen an Noras Wiedergeburt, an ihr Sichemporheben zu selbsttätiger Sittlichkeit allererst die Tragik ihres Lebens.

Eine besondere Form der moralischen Reinigung verdient hervorgehoben zu werden. Häufig kommt es vor, daß die moralische Reinigung zugleich die Zerrüttung der ganzen Persönlichkeit bedeutet. Das Gefühl der verübten Frevel, der Erniedrigung und Schmach wirkt zerstörend auf das Gefüge der Persönlichkeit. Die Verwüstung, die hier

die Sünde in dem eigenen Innern erzeugt hat, ist so gewaltig, daß sich der Mensch nicht emporzurichten, nicht zu neuem Leben zu sammeln vermag. Die moralische Reinigung bleibt hier in der Form des qualvollen Bewußtseins von der eigenen Entwürdigung und Zerrüttung stecken; sie vermag sich nicht zu der Stufe eines geklärten, gefestigten neuen sittlichen Lebens emporzuarbeiten. Ein grelles Beispiel hierfür bietet Georg Falkner in Heyses Roman Merlin. Dieser Vertreter eines tapferen schroffen Idealismus erliegt unter Bedingungen, die auch den sittlich Stärksten zu Fall bringen könnten, der raffinierten Verführung einer Schauspielerin. Der böse Zufall will es, daß in derselben Nacht seine Frau in der Ferne stirbt. Falkner kommt über die Schuld dieser einen Stunde nicht hinweg; er ist einfach zerbrochen, entseelt; er vermag sich nicht aufzuraffen und mit jenem Ereignis abzuschließen; er endet als willenloser, halb wahnsinniger Mensch in einer Nervenheilanstalt durch Selbstmord. Ein noch grelleres Beispiel liegt in Zolas Therese Raquin vor. Die weitaus größere Hälfte des Stücks ist der Darstellung der inneren Vernichtung der beiden Schuldigen durch das Gewissen gewidmet.

Es leuchtet ein, daß diese Form der moralischen Reinigung eine weit geringere erhebende Kraft besitzt als jene andere, in der es zu siegreicher sittlicher Wiedergeburt kommt. Dem Erhebenden, was die moralische Reinigung in sich trägt, wirkt das Grauenhafte der inneren Vernichtung entgegen. Daher ist beispielsweise Leo Tolstois Macht der Finsternis — trotz der stärkeren Häufung des Ekelhaften und Scheußlichen — erhebender als das genannte Drama Zolas. Denn aus Gewissenspein und Verzweiflung rafft sich Nikita, der Greuel über Greuel begangen hat, zu einfachem, geradem, nacktem Bekennen seiner Sünden und Verbrechen auf und überliefert sich so freiwillig dem Gericht. Wie in den ersten Akten die Sünde in großem Stile geschildert ist (sie erscheint als eine kolossal anschwellende Flut von Schmutz und Unrat): so tritt im letzten Akt die Wiedergeburt mit einer Gewalt des Durchbruches auf, wie man es nur selten finden wird. Auch sonst trifft man bei Tolstoi hervorragende Beispiele von innerer Läuterung tragischer Menschen; so gehören aus seiner gewaltigen Dichtung „Krieg und Frieden" Fürst Andrei und Pierre hierher. Bei Pierre übrigens ringt sich das Schicksal aus der langen Kette jammervoller leiblicher und seelischer Leiden endlich zum Guten empor.

Über die zweite Form der Erhebung im Verhältnisse des Helden zu

seiner Schuld — das furchtlose, stolze Bejahen der Schuld — genügen wenige Worte. Es liegt hier ein Trotz vor, der den moralischen Mächten beharrlich die Anerkennung versagt. Es gilt daher hier im Ganzen das, was oben (S. 197 f.) von der in der trotzigen Willenshaltung liegenden Erhebung gesagt worden ist, wenn sich dort auch der Trotz auf die verfolgenden feindlichen Mächte bezog. Ohnedies wird es sich immer so machen, daß der Schuldige, der trotzig seine Schuld bejaht und mit gehobenem Selbstbewußtsein sich als eins mit ihr erklärt, auch dem verfolgenden und vernichtenden Schicksal gegenüber mit trotzigem Mute dasteht. Hagen und Don Juan sind besonders hervorragende Beispiele für diesen Trotz gegen das Moralische.

Noch nach einer vierten Richtung ist der Gemütszustand des untergehenden Helden ins Auge zu fassen. Dem Verhältnis zu dem feindlichen Schicksal, dem Verhältnis zu der Notwendigkeit, das Leben zu verlassen, und dem Verhältnis zur Schuld reiht sich jetzt das Verhältnis seines im Untergehen hervortretenden Gemütszustandes zu seiner gewöhnlichen geistigen Beschaffenheit an. Wie stellt sich das Innenwesen der untergehenden tragischen Person verglichen mit der sonstigen bisher an den Tag gelegten Haltung ihres inneren Menschen dar?

Wenn die geistigen Kräfte im Leiden und Untergehen ein allmähliches Schwinden oder einen plötzlichen Absturz erfahren, wenn das Innenleben verödet, verkümmert, entartet, so liegt hierin eine Verstärkung der furchtbaren Seite des Tragischen. Wenn Grillparzer Medeas Gemüt zu einem Abgrund voll dumpfer, eintöniger Qual werden und Jason, dieses kühne Herz, das schwellend, tatendurstig, wageluſtig dem lockenden Ruf des Ruhmes und der Größe folgte, gleichfalls in völliger Zertrümmerung seines Innenlebens enden läßt, so wird dadurch das Schwerlastende, das der Ausgang des Goldenen Vließes hat, noch ungeheuer gesteigert. Oder wenn Madame Gervaisais in dem gleichnamigen psychologisch interessanten Romane der beiden Goncourts immer tiefer in wahnwitzige sittliche Selbstzermarterung, in schmutzige teilnahmslose Selbstverwahrlosung hineingerät, so ist dies gleichfalls ein starkes Beispiel für die in Frage stehende Steigerung des Niederdrückenden im Tragischen.

Umgekehrt verhält es sich, wenn der Dichter im Leiden und Untergehen das Innenleben sich nur noch schöner, reicher, kraftvoller entfalten läßt. Es ist ein Triumph über den Tod, wenn der Mensch angesichts des Todes kraftvoll und mutig in die Tiefen des Lebens hinabtaucht und

sich mit Steigerung als einen wahrhaft Lebenden fühlt und gibt.[1] Es ist ein Triumph über das feindliche Schicksal, wenn sich der Mensch durch noch so zerschmetternde Schläge sein Inneres nicht vernichten läßt und trotz allen Verwundungen und Verwüstungen seines Gemütes sein geistiges Selbst nur um so herrlicher offenbart. Und dem Dichter muß sich eine solche Darstellung schon aus dem Grunde nahe legen, weil es eine häufig vorkommende Tatsache ist, daß gerade höchstes Leid den Willen zu gewaltigsten Aufraffungen antreibt, die Leidenschaften zu ungeahnter Glut anfacht, das Gemüt stillt und veredelt, die Einsicht tiefer und weiser macht, kurz das Innenleben nach der einen oder anderen Seite steigert.

Besonders deutlich fällt die Steigerung in die Augen, wo Liebende angesichts des Todes in ihren Liebesgefühlen ein Äußerstes leisten: sei es in der triumphierenden Gewißheit des wechselseitigen inneren Besitzens, in der Seligkeit, allen Gefahren zum Trotze Eins zu sein, in der Kühnheit, der ganzen Welt zu vergessen und allein ihrer Liebe zu leben, in der Ausweitung und Vertiefung ihrer Liebe zu einer für sie den Wert des Absoluten besitzenden Welt; sei es in der hinreißenden Gewalt der Klage oder in der mystischen Sehnsucht nach der Vereinigung im Tode. Bald findet die Steigerung des Innenlebens der Liebenden durch das Leid mehr nach der einen, bald mehr nach einer anderen Seite hin statt. Ich denke dabei an Romeo und Julia bei Shakespeare, aber auch bei Gottfried Keller, an Max und Thekla bei Schiller, an Hero bei Grillparzer, an Tristan und Isolde bei Wagner, an den Bildhauer und Irene in Ibsens Wenn wir Toten erwachen. Ähnlich ist es auch in Franz Schrekers wundersam ergreifender Oper „Der ferne Klang", wo der junge dahinsiechende Dichter Fritz seine verlorene Geliebte erst in der Stunde seines Sterbens wiederfindet. Doch nicht nur Liebende natürlich kommen in Betracht. Bei Wallenstein, Maria Stuart, Grillparzers Sappho bewirkt das Leid Stillung, Läuterung des Gemütes, Entlastung von Leidenschaften. Stellen wir uns dagegen Grillparzers Libussa und den Kaiser Rudolf im Bruderzwist vor Augen, so haben wir Beispiele für die Steigerung nach der Richtung der Einsicht und Weisheit. Es ist natürlich, daß diese Weisheit nicht optimistischer Art ist, sondern die

[1] Dühring sieht in dieser Erhöhung des Lebensgefühles angesichts des Todes den Schwerpunkt des Tragischen (Der Wert des Lebens; 5. Aufl. Leipzig 1894; S. 282 ff.). Im übrigen kennzeichnet sich das, was er über das Tragische sagt, durch Verständnislosigkeit und Haß gegen die Kunst.

Weihe hoher Trauer hat. Etwas Ähnliches finden wir auch in Hölderlins Hyperion. In den nächtlichsten Stunden seines Lebens, als er sich seiner Diotima für unwert hält, und später als er von ihrem Hinscheiden erfährt, geht dem Hyperion das Evangelium von der Heiligkeit und befreienden Kraft des Schmerzes auf. Er begrüßt den Schmerz als etwas Begeisterndes und Erhöhendes: erst das tiefe Leid lasse uns das Lebenslied der Welt ertönen und führe uns von einer Wonne zur anderen. Auch an die ergreifend aufgefaßte Odysseusgestalt in Hauptmanns tiefwühlendem Drama „Der Bogen des Odysseus" kann erinnert werden. Gegen den Ausgang dieser Dichtung hin freilich wandelt sich das Tragische an Odysseus ins positiv Siegreiche. Aber in den ersten Akten bewegt sich Hauptmanns Odysseus durchaus in schwerer Tragik. So furchtbar indessen auch die Tragik des zu einem wahnwitzigen und zerlumpten Bettler herabgesunkenen Odysseus ist, so ist vom Dichter doch zugleich die Vertiefung des Innenlebens dieser Heldenseele durch den von ihr zurückgelegten Schmerzensweg bedeutsam zum Ausdruck gebracht. Hierher gehört auch die Tragik der starken, abgründlichen Geister, die durch schärfste Schmerzen zu tapferer Selbstüberwindung, zu herberen, wagenderen Menschlichkeitsstufen, zu übermenschlichen Kraftäußerungen gelangen. Ibsens Gedichte bieten zahlreiche Belege hierfür. In seinem großen Selbstbekenntnis „Auf den Höhen" sehen wir ihn sich losringen aus träumender Romantik, aus den Gefühlen eines weichen, teilnehmenden Gemütes und empordringen zu schroffen Gipfeln, zu Sturm und Eis. Auch Nietzsches Zarathustra zeigt in vielen seiner Selbstgespräche und Gesänge eine Tragik dieser Art. Sodann gehören aber auch alle die unzähligen Fälle hierher, wo höchste Gefahr Mut und Todesverachtung entfacht. Ich weise nur auf die Helden der Ilias, des Beowulf, des Nibelungen- und des Walthariliedes, in Tassos Befreitem Jerusalem und in Shakespeares Königsdramen, oder, um moderne Dichter zu nennen, auf Taras Bulba bei Gogol und auf die Könige Herwig und Hartmut in Ernst Hardts Gudrun hin.

Nicht nur aber dort, wo durch Leid und Verderben das Innenleben *erhöht* wird, sondern auch dort, wo das Gute und Reine im Menschen sich trotz aller Schreckniſſe und Todesgefahren *dauernd erhält*, kann eine starke erhebende Wirkung entstehen. Nechljudow in Tolstois Auferstehung kann als Beispiel dienen. Er faßt den Vorsatz, das schwere Unrecht, das er an Katjuscha dadurch begangen hat, daß er sie verführte, verließ und auf die Bahn des Lasters stieß, mit allen

Mitteln wieder gut zu machen. Er bricht mit seinem vornehmen Leben und folgt der Verurteilten nach Sibirien. Es ist ein furchtbares, an entsetzlichen Eindrücken überreiches Leben, das er auf sich nimmt. Er gerät in innere Ermüdung und Erschöpfung. Trotz alledem bleibt er seinem echt christlichen, aus reuigem und erbarmungsvollem Herzen geborenen Vorsatze getreu. Dieses sittliche Heldentum wirkt mächtig erhebend in all dem Jammer, den Nechljudow erlebt.

3. Die in dem objektiven Ausgang der Sache liegenden erhebenden Momente

Bisher war es die subjektive Haltung des Untergehenden, die wir nach ihrem Ertrag an erhebenden Gefühlen betrachteten. Jetzt wollen wir den Ausgang der durch die tragische Entwicklung getroffenen Sache, also eine objektive Seite an der tragischen Entwicklung ins Auge fassen und auf die Möglichkeit erhebender Wirkung hin prüfen.

Wo auch immer der Tod die tragische Entwicklung beschließt, dort muß er als etwas Furchtbares, als ein höchstes Leid, als etwas schmerzvoll Vernichtendes dargestellt sein. Doch aber kann sich mit dem tragischen Tod trotz seiner vernichtenden Schärfe ein gewisser Sieg der durch den Tod des Helden getroffenen Sache derart verknüpfen, daß dadurch dem erschütternden Eindruck des Todes der Eindruck des Sieges gegenübertritt. Es handelt sich also hierbei nicht um einen Sieg, der nur in der subjektiven Haltung des Untergehenden besteht (davon ist jetzt nicht mehr die Rede), sondern um einen Sieg, den die von der tragischen Gegenmacht verfolgte objektive Macht, Idee oder Sache erfährt. Diese Sache wird einesteils durch den Tod des Helden getroffen, schwer geschädigt, zur Niederlage gebracht; anderenteils aber wird sie doch als in gewisser Beziehung siegreich dargestellt. Natürlich findet dabei die Voraussetzung statt, daß der untergehende Held eine wenigstens in ihrem Kerne gute, wertvolle Sache vertrete. Ist die tragische Person schlechtweg ein Bösewicht, so würde ein nach irgendeiner Seite hervortretender Sieg der von ihr verfochtenen Sache vielmehr zu den stark niederdrückenden Momenten gezählt werden müssen.

So ist also jetzt das teilweis siegreiche Hervorgehen der von dem untergehenden Helden vertretenen guten Sache näher ins Auge zu fassen. Soviel ich sehe, kann ein solcher Sieg in vierfacher Hinsicht stattfinden.

An erster Stelle betrachte ich den Fall, wo mit dem unterliegenden Helden zwar auch für die Gegenwart die von ihm vertretene Sache unterliegt, die Dichtung aber den Eindruck hinterläßt, daß die jetzt verlorene Sache in der Zukunft — der ferneren oder näheren — siegreich sein werde. Mögen auch jetzt die feindlichen Mächte triumphieren: wir scheiden von der Dichtung mit der Gewißheit, daß der jetzt besiegten Sache die Zukunft gehöre. So entläßt uns Virgil, wenn er uns im zweiten Buch der Aneide die Zerstörung Trojas in ihrer ganzen schicksalsschweren Furchtbarkeit schildert, dennoch mit der tröstlichen Gewißheit, daß das jetzt hingemordete Geschlecht dereinst in seinen Abkömmlingen wieder aufblühen und zu Herrlichkeit und Macht gelangen werde. Insbesondere ist dies dort der Fall, wo die edlen Vorkämpfer der Fortschritte der Menschheit, die zu früh Gekommenen, die Seher und Revolutionäre, die den Ruck des Weltgeistes zu einer Zeit spüren, wo die übrigen Menschen noch blind und taub im Alten stehen, den tragischen Stoff bilden. Wir sehen den Vorkämpfer einer höheren Zukunft unter den Schlägen der verständnislosen Gewalten erliegen; zugleich aber läßt uns der Dichter über der Stätte seines Unterganges die Morgenröte einer besseren Zeit erblicken, in der die Menschheit durch das, was sie jetzt von sich gestoßen hat, veredelt, befreit, beglückt sein werde. Und nicht nur dort findet diese den Untergang des Helden verklärende Wirkung statt, wo die Sache, der die Zukunft gehört, von ihrem untergehenden Vertreter in voller Reinheit, in unentstellter Größe verkörpert wird; sondern diese Verklärung kann auch dort eintreten, wo die Idee von ihrem der Zeit vorauseilenden Verfechter ins Einseitige gezogen, durch Vergröberung, Überspannung, allzu abstrakte Auffassung oder auf irgendeine andere Weise entstellt wird. Auch in solchen Fällen wirft der Ausblick nach einer menschlicheren Zukunft hin auf das Unterliegen des Helden einen erhöhenden Glanz. Es kommt nur darauf an, daß wir uns soviel sagen können: nach ihrem Kerne, nach ihrem zugrunde liegenden Sinn, wenn auch freilich nicht in allen gegenwärtig vorhandenen Zügen, wird die Sache, die jetzt unterlegen ist, dereinst von der Menschheit anerkannt und zur Herrschaft gebracht werden. So fordern also nicht nur die Gestalten eines Sokrates oder Jesus, sondern beispielsweise auch die Führer der großen französischen Revolution den Dichter zu einer Behandlung auf, die den tragischen Untergang durch den Hinweis auf den dereinstigen Sieg der jetzt erliegenden Ideen verklärt. Dies ist in einem solchen Grade der

Fall, daß, wo von einem Dichter die Tragik der französischen Revolution ohne dieses erhebende Moment dargestellt wird (wie beispielsweise in Dantons Tod von Georg Büchner), dies als ein wesentlicher Mangel empfunden wird.

Ja in den Fällen, wo die Idee durch ihren allzu frühen Vertreter in verunreinigter und entstellter Gestalt verkündet wird, ist das Tragische in besonders entwickelter Form vorhanden. Denn hier wirkt neben dem Untergange der großen Sache und ihres Vertreters auch noch der Umstand in hohem Grade tragisch, daß die große Sache durch ihren revolutionären Vertreter überspannt, unreif-idealistisch aufgefaßt, vielleicht gar mit trüben Instinkten, stürmischen Gärungen und selbstsüchtigen Leidenschaften vermengt und so herabgewürdigt wird. Bald fällt diese Verunstaltung der großen Sache durch ihren revolutionären Verfechter mehr unter den Gesichtspunkt der Schuld, bald mehr unter den der menschlichen Einseitigkeit. Dieser zweite Gesichtspunkt tritt besonders dort hervor, wo die Verunstaltung der Zukunftsidee von dem Dichter so dargestellt wird, daß nicht so sehr individuelle Schwäche und Schlechtigkeit, als vielmehr der dem Hervorbrechen der Idee anhaftende Charakter des Erstmaligen, Allzufrühen, Nochnichtausgereiften die Verzerrung der großen Idee zur naturgemäß notwendigen Folge hat. In diesen Fällen erscheint es als ein tragisches Schicksal der Menschheitsentwicklung, daß gerade die *ersten* Verkünder und Verfechter der segensreichen Zukunftsideen diese Ideen nur entstellt zum Ausdruck zu bringen vermögen und auf diese Weise sie selbst ihre eigene, über alles hochgestellte Sache verdunkeln, entweihen und zugrunde richten. Von der tiefen Bedeutung gerade dieser Tragik wird noch in einem anderen Zusammenhange (im sechzehnten Abschnitt) zu reden sein. Besonders Vischer hat die Bedeutung der Revolutionen für das Tragische gewürdigt.[1]

Für das erhebende Moment des *zukünftigen Sieges der unterliegenden* Sache bietet Goethe im Egmont, Schiller in Kabale und Liebe und in der Gestalt des Marquis Posa gute Beispiele dar. Es ist in allen drei Fällen die Sache einer freieren, innerlicheren, selbstständigeren, edleren — freilich in jedem der drei Beispiele wiederum sehr verschieden gearteten — Menschlichkeit, der vom Dichter der Sieg in der Zukunft zugesprochen wird. Im ersten Beispiele wird dieser Eindruck besonders durch den Traum und Schlußmonolog Egmonts, im

[1] Vischer, Ästhetik, §§ 136, 898, 907.

zweiten und dritten weniger durch eine bestimmte Rede oder einen bestimmten Vorgang, als vielmehr durch die ganze Haltung und Wertstellung erzielt, die vom Dichter den Vertretern der Freiheit im Gegensatze zu denen der Unterdrückung und Knechtung gegeben wird. Man fühlt aus der ganzen Charakterisierung heraus, daß im Sinne des Dichters der Sache der Freiheit die Zukunft gehört. In Kabale und Liebe wird jener Eindruck außerdem noch durch das Verhalten der Lady Milford gesteigert. Hamerlings König von Sion kann als ein Beispiel für den zukünftigen Sieg einer in der Gegenwart nur verzerrt dargestellten Sache angeführt werden. Jan von Leyden, der König von Sion, schaut am Schluß auf die tollsten Auswüchse des „Fleisch gewordenen Wortes" mit lächelnder Heiterkeit herab; denn er weiß, daß der „sionische große Gedanke", das ist: der Gedanke der selbsttätigen, sich ihre Ideale einzig von innen heraus erschaffenden, lebensfreudigen Menschheit, trotz des Irrens seiner sterblichen Kämpfer, einst „von trüben Schlacken geläutert", siegen und eine Zeit des Glückes heraufführen werde. Wurde diesmal auch das Ziel schmählich verfehlt, so ist doch ebendamit, daß der Schwärmer das Ziel „mit dem Finger gewiesen", ein Schritt näher an das Ziel getan. Mit besonderem Nachdruck ist Kaiser Julian in dem zweiten Teil von Ibsens Kaiser und Galiläer zu nennen. Er ist gleichfalls einer von den zu früh gekommenen Kämpfern für eine große weltgeschichtliche Idee. Er will die Zeit des Bundes der Schönheit mit der Wahrheit heraufführen, verzerrt aber diese Idee derart ins prahlerisch Äußerliche, daß er oft beinahe wie ein Vertreter eines weltgeschichtlichen Humbugs erscheint. Sein Untergang aber wird überglänzt von dem unerschütterten Glauben des Maximus an das „dritte Reich", wo Gott und Mensch, Vernunft und Welt Eins sein werden. Der Menschengeist werde einst das Erbe Julians wieder übernehmen. Übrigens will ich mit dem Gesagten den Grundgedanken des an beziehungsvollen Ideen überreichen Dramas nicht erschöpft haben.

Ich reihe noch einige andere Beispiele an. Lenaus Albigenser und Savanarola enden mit dem Hinweis auf den Sieg des Lichtes. Björnson läßt in dem zweiten Teile des Dramas „Über unsere Kraft" dem über alle Maßen entsetzlichen dritten Akt einen vierten folgen, in dem, freilich in etwas schwächlicher Weise, in der Ferne der Zukunft eine die schroffen Gegensätze versöhnende Zeit erscheint. Auch an den Roman „Quo vadis" von Sienkiewicz mag erinnert werden: das Christentum wird von der noch mächtigen kolossalen Weltmacht der Römer grausam

unterdrückt; aber die Darstellung läßt es als zu künftigem Siege, zu Weltherrschaft bestimmt erscheinen. So gibt uns auch Sudermann in seinem Johannes trotz des Unterganges dieses Vorläufers Jesu den Sieg der Sache Jesu deutlich zu ahnen. Besonders Dichter der Freiheit und Menschheitsbeglückung lieben naturgemäß das starke Hindeuten auf den Zukunftssieg der untergehenden Idee. Nur darf diese Hindeutung nicht allzu pathetisch oder gar deklamatorisch gehalten, nicht äußerlich herangebracht sein. Sonst klingt sie wohlfeil und frostig und verfehlt ihre Wirkung gänzlich. Gutzkows Pugatschew kann hierfür als Beispiel dienen. Nicht selten kommt es vor, daß Dichter ausgesprochenermaßen einen Vorkämpfer einer großen neuen Idee zum Helden eines Dramas machen wollen, tatsächlich aber den Helden nicht auf Grund von Zusammenhängen, die sich aus der von ihm vertretenen Idee ergeben, sondern infolge von allerlei Intrigen unterliegen lassen. Hierdurch entsteht ein besonders unbefriedigender Eindruck. Sowohl von Michael Beer wie von Laube wird die Tragik des dänischen Ministers Struensee in dieser unangemessenen Weise behandelt.

Für dieses zukünftige Siegen der unterliegenden Idee und die hierin enthaltene erhebende Kraft hat wohl niemand so treffende Ausdrücke gefunden wie Vischer. Nur daß er das, was gemäß der hier vertretenen Gesamtauffassung nur ein, wenn auch sehr wichtiges, keineswegs aber unentbehrliches Glied im Organismus des Tragischen sein kann, als etwas zum Tragischen unbedingt Gehöriges hinstellt. In diesem Sinne sagt er: „Die Idee wirkt über das Subjekt und die Form, die es ihr gegeben, hinaus und in diesem Fortwirken reinigt sie sich von der Vereinzelung dieser Form. Eine berechtigte Revolution kann mit ihrem Helden scheitern, aber sie überlebt ihren Untergang, sie wirkt unsichtbar fort und bricht wieder hervor. So ist die französische Revolution in Entstellung untergegangen, aber sie ist nicht zu Ende." Das tragische Subjekt „sieht, unterliegend, nicht nur die siegreiche Fortdauer seines Werkes voraus, sondern es wird auch im Tode zu einer verklärten Gestalt, welche verewigt über ihrem Grabe schwebt. Sie ist als unvergeßliches Bild aufgenommen in das Leben der Idee, und es tritt die Schlußempfindung ein, daß diese als absolutes Subjekt selbst ewig doch nur durch einzelne Subjekte wirkt und daher das von seiner Endlichkeit gereinigte Subjekt in dem Ahnensaal ihrer unsterblichen Monumente aufstellt."[1] In dem

[1] Vischer, Ästhetik, § 126. — Bei Hartmann erscheint dieses erhebende Moment als „außertragisches Komplement" (Philosophie des Schönen, S. 387 ff.). Ihm gilt

letzten Satz allerdings macht sich der übersteigernde Einfluß der Hegelschen Metaphysik geltend. Bringt man indessen diesen Einfluß in Abzug, so hat Vischer durchaus Recht. Wird uns der künftige Sieg der unterliegenden Idee zu Gefühl gebracht, so sagen wir uns: der Held hat nicht umsonst gekämpft und den Tod erlitten; die von ihm vertretene Idee hat eine über seinen Tod weit hinausreichende Macht; sie überdauert den Tod auch ihrer erlesensten Werkzeuge; so wahr es eine strebende, dem Idealen zuschreitende Menschheit gibt, so sicher ist der Tod des Helden ein kostbares Glied in der Entwicklung der sich endlich doch durchsetzenden Idee.[1] Es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir es hier mit einer erhebenden Wirkung von weit stärkerer Kraft zu tun haben, als uns bis jetzt eine vorgekommen ist.

Ich betrachte jetzt in rascher Folge die drei anderen Formen der trotz dem Tode des Helden teilweis siegreich werdenden Sache. War in der ersten Form die Sache der unterliegenden Helden als *in der Zukunft* siegend dargestellt, so gibt es andere Fälle, wo der unterliegende Held seine Sache *schon in der Gegenwart* zum Siege gelangen sieht. Die Verwicklung der Lage bringt es mit sich, daß der Vertreter der Idee fallen muß, daß aber nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade aus diesem Grunde die Idee zum Siege gelangt. Hier liegt eine erhebende Wirkung von noch größerer Stärke als im vorigen Falle vor. Ja es kann vorkommen, daß der eigentümlich tragische Eindruck durch den in diesem erhebenden Moment enthaltenen versöhnenden, zum Ziele führenden Abschluß abgeschwächt wird. Eines der nächstliegenden Beispiele für die hier in Frage stehende Art der Erhebung ist Schillers Jungfrau von Orleans: die Sache des französischen Volkes wird durch ihr wunderwirkendes Wiedererscheinen zum Siege geführt, sie selbst aber, tödlich verwundet, entflieht dieser Erde, die ihr so viel Schweres angetan hat. In Ludwigs Makkabäern liegt die Sache etwas anders: das jüdische Volk geht siegreich aus dem Kampfe mit Antiochus hervor; seine natio-

die transzendente Willensverneinung so sehr als Ein und Alles des Tragischen, daß er alle Ausblicke auf immanente Versöhnung, wenn er sie auch für nicht völlig vermeidbar hält, doch als eine Trübung des Tragischen betrachtet.

[1] Walzel glaubt, daß Hebbel sich auch in seiner späteren Zeit, als er sich von der spekulativen Ästhetik losgemacht hatte, zu einer Auffassung vom Tragischen bekannt habe, die in der Hauptsache auf das im Texte Dargelegte hinausläuft, und daß er diese Auffassung nicht bloß in der Theorie gehabt habe, sondern daß sie auch in den Dramen der späteren Zeit hindurchleuchte (Hebbelprobleme, S. 56 ff.). Dem zweiten Teil dieser Behauptung kann ich nur unter starken Einschränkungen zustimmen.

nale und religiöse Selbständigkeit ist aus der schweren Gefahr gerettet; doch ist Judah, der Hauptvertreter der jüdischen Idee, furchtbar getroffen. Nur ist es bei ihm nicht bis zu leiblichem Untergang gekommen; aber er hat seine Mutter und Brüder verloren und ist von Schmerzen erdrückt, die ihn sein ganzes Leben lang heimsuchen werden. Auch Shakespeares Lear hat einen Ausgang, der hierher gehört; nur daß hier das im Siege der guten Sache liegende erhebende Moment infolge der jammervollen Geschicke, von denen hier gerade die Schuldlosen und Guten getroffen werden, für den Endeindruck nicht vorwiegend bestimmend ist.

Den beiden besprochenen Formen des Siegreichen im tragischen Untergang liegt die Voraussetzung zugrunde, daß die von der tragischen Person vertretene Sache über ihre Einzelpersönlichkeit hinausreicht, daß sie von ihrem Vertreter als Sache des Volkes, der Menschheit, des Fortschrittes, nicht bloß als eigene Angelegenheit vertreten wird. Für die beiden folgenden Formen besteht diese Voraussetzung nicht: sie gelten auch dort, wo die tragische Person nur ihre eigene Angelegenheit vertritt, nur in eigener Sache stirbt. Dagegen bleibt die Voraussetzung bestehen, daß das Interesse, das der Untergehende vertritt, wenigstens im Grunde gut sei (vgl. S. 211).

Auf dieser Grundlage ist es nun das Nächstliegende, daß die tragische Person, indem sie untergeht, doch ihrer Sache treu bleibt, glühend und glaubend sich mit ihr eins fühlt. Hier wird wenigstens im Innern der tragischen Person die Sache zum Siege über die sie vernichten wollende Gegenmacht gebracht. Es wirkt erhebend, wenn wir zwei Liebende mitten in einer Welt von Feinden, mitten unter den tötenden Schlägen des Schicksals, sich freudig und mutig zu ihrer Liebe bekennen hören; oder wenn ein heißer Idealist, nachdem ihn alle Freunde verlassen und verraten haben und Schmach und Verderben über ihn hereingebrochen ist, mit demselben oder noch größerem Feuer sein Glauben und Hoffen verkündet. Doch macht dieser auf das Innere des Helden beschränkte Sieg der Sache nur dann einen beträchtlich erhebenden Eindruck, wenn die Treue zu der vertretenen Sache mit besonderer Kraft und Leidenschaft hervortritt. Daher ist dieses erhebende Moment in Ibsens Brand und Volksfeind von so starker Wirkung. Umgekehrt wirkt kaum etwas so niederdrückend und verfinsternd, als wenn der tragische Held unter der Wut der feindlichen Mächte seiner Sache untreu wird, an ihr verzweifelt, sie verhöhnt und so sein besseres Selbst verliert. Jedermann, der

sich Shakespeares Timon von Athen oder Grabbes Herzog von Gothland vor Augen hält, wird dies zugeben.[1]

Auch in den zwei ersten Formen des siegreichen Hervorgehens der von dem untergehenden Helden vertretenen guten Idee liegt die Sache in der Regel so, daß der Held, indem er in den Tod geht, von dem *Werte* seiner Idee überzeugt ist. Dieses *Wertbewußtsein* ist es, was Gerhard von Mutius in seinem schönen Aufsatz über die Tragödie nicht nur in den Mittelpunkt des Tragischen rückt, sondern als einzig sein Wesen ausmachend hinstellt. Und zwar umgibt Mutius das Wertbewußtsein mit einem mystisch-metaphysischen Nimbus: die Tragödie bringt eine Weltanschauung zum Ausdruck, wonach „das Leben nicht nur eine Naturbegebenheit", sondern „darüber hinaus Einheit, Selbstgenugsamkeit, Totalität, Ewigkeit, Wert ist".[2] So entsteht eine Einengung des Tragischen, die zwar dem subjektiven Erleben des hochgestimmten Verfassers gegenüber dem Weltlauf, nicht aber der Fülle der in den weiten Bereichen der Dichtung gegebenen Gestalten des Tragischen entspricht.

Und nun noch die vierte und letzte Form der Wendung des tragischen Ausgangs ins relativ Siegreiche! Hier kommt es nicht darauf an, daß der Wert der Idee von dem Helden oder anderen Personen der Dichtung ausgesprochen wird. Sondern hier ist es der Dichter, der von sich aus die unterliegende Sache so darstellt, daß sie als weitaus wertvoller denn die siegende Sache, also als in sich des Sieges würdig erscheint. Obgleich hier die nachdrucksvolle Betonung *vom Dichter* ausgeht, so entsteht doch der Eindruck, daß die unterliegende Sache *an sich* von überlegener Beschaffenheit sei und ihr daher in tieferem Sinne der Sieg zukomme. Deswegen gehört dieses erhebende Moment in die gegenwärtige Reihenfolge. So wird die schuldvolle Sache Wallensteins vom Dichter als derart getragen und erfüllt von edler, weiter und freier Menschlichkeit dargestellt, daß sie trotz ihres formalen Unrechts die Sache der Gegenmacht, mag diese auch das formale Recht für sich haben, nach der Seite des menschlichen Gesamtwertes überragt. Und in Goethes Braut von Korinth ergreift der Dichter so bejahend und feurig die Partei des naturfreudigen Heidentums, daß dieses, wiewohl das sinnenfeind-

[1] Die Erhebung, die Duboc vom Tragischen fordert, liegt im Wesentlichen (denn es spielen auch andere Gesichtspunkte herein) nach dieser Seite hin. Im Tode dem höheren Prinzip treu bleiben und so sein Unsterbliches retten, dies gilt ihm als tragische Erhebung (Das Tragische vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff.).

[2] Gerhard von Mutius, Gedanke und Erlebnis. Darmstadt 1922. S. 230 (in dem Aufsatz „Die Tragödie").

liche, naturtötende Christentum siegt, dennoch als das Wertvollere und innerlich Überlegene erscheint. In Schönherrs Glaube und Heimat ist die mit der Erschütterung verbundene Erhebung gleichfalls vor allem darin gegründet, daß der zu Boden getretene Glaube der Evangelischen als innerlich siegreich gegenüber dem finsteren Fanatismus der Katholischen dargestellt wird.

In entgegengesetzter Weise natürlich verhält es sich, wo die von der tragischen Person vertretene Sache eine Nichtswürdigkeit bedeutet. Die Darstellung von Verbrechen wirkt in höchstem Maße niederdrückend, wenn die Sache, um die es sich darin handelt, in irgendeiner Beziehung als siegreich dargestellt wird. Wo die tragische Person ein Bösewicht ist, dort liegt das erhebende Moment vielmehr darin, daß die von ihr vertretene Sache gründlich und endgültig vernichtet wird. Und die Erhebung wird verstärkt, wenn die Gegenmacht den ruchlosen Frevler nicht nur vernichtet, sondern auch positiv eine bessere, glücklichere Zeit heraufführt. So treten Edgar und der Herzog von Albanien im König Lear, der Herzog von Richmond in Richard dem Dritten als Befreier des Landes von moralischen Ungeheuern und als Begründer einer besseren Zeit auf.

4. Die im Tode als solchem liegenden erhebenden Momente

Noch ist der tragische Tod selbst auf seine erhebende Wirkung hin zu betrachten. In der Spitze des Todes rückt der Gegensatz von Druck und Befreiung, von Beklemmung und Erlösung am dichtesten zusammen. Bisher war es so, daß das Furchtbare des Untergangs teils in der subjektiven Haltung des Untergehenden, teils in dem nach gewisser Seite hervortretenden Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache entgegenwirkende Kräfte fand; jetzt dagegen ist es der Tod selbst, der dem Furchtbaren, das in ihm liegt, doch zugleich Erhebendes entgegensetzen soll. Aus dem Tode selbst soll unser Gemüt nicht nur Grauen, sondern auch Erlösung empfangen.

Hier kommt zunächst das Tragische der Schuld und des Verbrechens in Betracht. Schon an früheren Stellen (S. 149, 170 ff.) war davon die Rede, daß in dieser Art des Tragischen das Leiden und noch mehr der Untergang die Bedeutung gerechter Strafe und Buße habe und uns mit dem Gefühl sittlicher Genugtuung erfülle. Durch den Tod wird die

sittliche Weltordnung bewährt. Der Tod befreit uns sonach von schwerem sittlichen Drucke. So erhält im Bereiche des Tragischen der Schuld und des Verbrechens der Tod eine Bedeutung, die durch die Vereinigung der Furchtbarkeit und des sittlich Befriedigenden ihr eigentümlich Wertvolles hat. Dem übrigen Bereiche des Tragischen fehlt diese Bedeutung des Todes. Freilich je mehr sich der schuldvolle Held einem ruchlosen Verbrecher annähert, um so mehr tritt am Tode das Moment des Furchtbaren zurück, um so mehr überwiegt die sittliche Befriedigung; das heißt: um so mehr nimmt das charakteristisch Tragische ab. Hiervon wurde schon in dem Abschnitt über das Tragische des Verbrechens gehandelt (S. 171).

Mit diesem Gefühl sittlicher Genugtuung verbindet sich häufig ein anderes Gefühl. Der Tod erscheint nicht nur als gerechte Strafe und Buße, sondern auch als S ü h n e. Hiermit ist der Tod zugleich als eine Art Reinigung bezeichnet. Im Tode wird alles im üblen Sinne Irdische wie in einem Feuerbade verzehrt. Alle Flecken und Schlacken verschwinden, und der gute, lichte Kern tritt strahlend hervor. Von dem Tode geht für unser Gefühl eine Art Läuterungszauber aus. Zweierlei wirkt meines Erachtens hierbei zusammen. Das Los des Todes wird als etwas so Bitteres und Hartes empfunden, daß wir dem Toten das Absehen von allen entstellenden Fehlern gleichsam als eine Ausgleichung zugute kommen lassen. Noch stärker in die Wagschale aber fällt das Gefühl, daß der Tote in eine unvergleichlich andere Daseinssphäre entrückt ist, einem geheimnisvollen Reiche (und wäre dies auch nur das Reich des Nichts) angehört, und daß diesem uns mit feierlichen Schauern erfüllenden Reiche des Todes gegenüber alles Vorwerfen und Nachrechnen, alles Zu-Gerichte-Sitzen als kleinlich und verletzend erscheint. Natürlich wirkt der Tod nicht in allen Fällen in diesem reinigenden Sinne. Wo wir einen in Grund und Kern hinein ruchlosen Verbrecher untergehen sehen, dort ist eben kein „Kern" vorhanden, der licht und rein hervortreten könnte. Und wo umgekehrt eine reine Lichtgestalt untergeht, dort ist Reinigung nicht erst nötig. Aber auch bei Menschen, die in mäßigem Sinne, also ohne ins Verworfene ausgeartet zu sein, schuldvoll sind, übt der Tod nicht in allen Fällen reinigende Kraft in beträchtlichem Maße aus. Wenn dem Tode beispielsweise verstockte, auf dem Bösen trotzig bestehende Stimmungen vorangegangen sind, so wird von der reinigenden Kraft des Todes nicht viel zu spüren sein. Dagegen liegen für sie die Fälle günstig, in denen milde, hohe Stimmungen, weise Ge-

danken, moralisches Insichgehen, Ablösung vom Leben dem Tode vorausgegangen sind. In hohem Grade trifft dies bei Wallenstein zu, wo der Tod denn auch ganz besonders sich als läuternde Macht, als Sühne bewährt. Weitere Beispiele sind Don Cesar in Schillers Braut von Messina (wobei ich von der Verquickung des Schicksals mit der Schuld gänzlich absehe und Don Cesar nur als einen von wilden Leidenschaften umhergetriebenen Menschen betrachte), Guido bei Leisewitz in Julius von Tarent, Guelfo in Klingers Zwillingen.

Doch noch in anderer und allgemeinerer Hinsicht geht vom tragischen Tod als solchem eine erlösende Wirkung aus. Überall im Leben, wo der Tod ein gequältes Dasein endet, wird er bei allem Schmerze über den Verlust doch zugleich als Befreier und Erlöser begrüßt. Dieses Gefühl macht sich nun auch dem tragischen Tode gegenüber geltend; gehen doch dem tragischen Tode meist Leiden unerträglicher Art voraus. Der Dichter kann auf das Entstehen dieses Gefühls der Erleichterung durch einzelne Worte hinwirken, indem er den Sterbenden oder jemand aus seiner Umgebung auf die durch den Tod eintretende Befreiung von den Bitternissen und Wirrsalen des Daseins oder auf die Sehnsucht danach hindeuten läßt. Doch mehr noch trägt die ganze Art der dichterischen Darstellung dazu bei, den Tod als Befreier von der Last des Daseins erscheinen zu lassen. In manchen Tragödien empfangen wir durch die ganze Art der Behandlung den Eindruck, daß der Held genug und übergenug gekämpft und gelitten habe, daß er durch die Schrecken und Finsternisse des Lebens, durch die Widersprüche und Abgründe der menschlichen Natur in einem höheren Grade, als sich menschlich ertragen läßt, hindurchgejagt worden sei, und daß er es wahrlich verdiene, in Stille und Frieden einzugehen. Vielleicht das hervorragendste Beispiel hierfür ist Ödipus auf Kolonos: zu dem persönlichen Leidenswege des Ödipus gesellt sich hier noch die besonders durch Gesänge des Chors und durch gewisse Betrachtungen des Ödipus erzeugte allgemeine Stimmung, daß das Leben unter der Herrschaft von Vergänglichkeit, Schmerz, Schrecken und Missetat stehe; um so mehr erscheint hierdurch das Ende des unseligen Wanderers als eine gnadenvolle Erlösung. Unter den Shakespeareschen Gestalten drängt sich vor allem Hamlet als hierher gehörig auf, für den der Tod, nach Werders Worten,[1] keine Strafe, kein Unglück ist, sondern „Befreiung, Entlassung, Erlösung, sein wohlverdientes quietus est". Auch Shakespeares Heinrich der Vierte gehört hierher. Heyse

[1] Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 248 f.

hat seinen Alkibiades von Anfang bis zu Ende in diese Stimmung getaucht: der Held ist müde von all den Wonnen und Bitternissen, Triumphen, Stürmen und Schiffbrüchen, Liebkosungen und Verwundungen, die ihm durch das Leben kamen, und so atmen wir auf, indem wir ihn in die Stille des Todes eingehen sehen. Höchst eigentümlicher Art ist die erlösende Bedeutung des Todes in der Alkestis von Robert Prechtl: in dieser „Tragödie vom Leben" spielt der letzte Akt im Hades: Admet will Alkestis in den vollen, von Liebe verklärten Lebensstrom zurückrufen. Admet ist völlig vom Lebenswahn umfangen; Alkestis dagegen hat des Lebens Quelle und Flut als unsagbar qualenreich erkannt, sie hat das Leben als Spiel der Täuschung, als Hin und Her von Liebe und Haß durchschaut. Sie steht jenseits des Lebenswillens; ihre Stirn ist „schon vom Tau der Ewigkeiten kühl". Und so weigert sie sich, in das Leben zurückzukehren. Sonach wird hier das im Tode liegende erlösende Moment als selbständige Wirklichkeit zur Anschauung gebracht.

Doch auch noch in einem positiveren Sinne kann der Tod selbst einen Sieg des unterliegenden Helden bedeuten. Der Zusammenhang der tragischen Verwicklung kann es mit sich bringen, daß das Eingehen in den Tod als solches für das Gefühl des Sterbenden einen gewissen mystischen Triumph, ein gewisses geheimnisvolles Erreichen des ersehnten Zieles bedeutet. So etwas kann in dem Tod der Märtyrer liegen. Kann der Glaubensheld nicht schon selbst seine Sache zum Siege führen, so erblickt er in seinem Tode eine geheimnisvolle Bewährung dafür, daß seine Sache von überstrahlender Reinheit, von überschwenglichem Werte ist. Die Grauen des Todes werden ihm zu Wonnen. Er schwelgt in dem Vorgenuß des Todes und glaubt darin den Sieg seiner Sache zu schmecken. In anderer Weise äußert sich diese positiv siegreiche Natur des Todes zuweilen dort, wo es sich um den Untergang zweier Liebenden handelt. Der Vereinigung im Leben traten feindliche Gewalten entgegen; so winkt ihnen der Tod als der unheimlich wonnevolle Ort, wo sie liebend Eins werden sollen. Dabei ist nicht an ein Wiedersehen im Jenseits gedacht, sondern nur dies ist gemeint, daß der Tod unmittelbar, der Tod als Heraustreten aus den räumlich-zeitlichen Schranken des Irdischen die Liebenden vereint. Hier ist das Genießen des Todes noch mystischer als in dem Falle des Märtyrers. Im höchsten Grade tritt uns dies in Wagners Tristan und Isolde entgegen: der Tod als Vernichter der Liebenden ist doch zugleich der nächtliche Schoß, der sie zu unbewußtem Einheitsrausch in sich aufnimmt. Etwas anders liegt die Sache in der

Oper „Norma". Der Liebesverrat Pollios führt Norma, aber auch ihn selber in den Tod. In bittersüßem Schmerze sieht Norma den Tod als das Element an, das sie zur Vereinigung mit dem, der sie verraten hat, bringen werde. Als Pollio dieses Bekenntnis hört, erwacht in ihm Reue und die alte Liebe. So gewinnen sich beide, vereint sterbend, im Sterben wieder zurück. Der Tod ist auf diese Weise der Boden, auf dem sich die Liebe der beiden verwirklicht. Eine ähnliche Bedeutung hat das gemeinsame Sterben Huldas und des treulosen Eiolf in Björnsons Tragödie „Hulda". Anders wieder ist es in Ibsens Rosmersholm. Hier wird durch höchst verwickelte seelische Vorgänge eine Lage geschaffen, die es mit sich bringt, daß Rebekka und Johannes nur durch die Vereinigung in einem freiwillig gewählten gemeinsamen Tod ihre Vermählung vollziehen können. Nicht minder gehört in dem Drama „Wenn wir Toten erwachen" das vereinte Hinaufstürmen Rubeks und Irenens in den Lawinentod hierher. Auch an die Art, wie Max Halbe in dem Drama „Mutter Erde" die beiden Liebenden vereint in den Tod gehen läßt, kann erinnert werden: der schwarze Abgrund, in den sie wie auf Flügeln hineinstürmen, verwandelt sich ihnen in einen Schoß von Seligkeit. Aber auch der Opfertod Posas für Carlos fällt in gewissem Maße unter den gegenwärtigen Gesichtspunkt: sein Tod ist ihm die Besiegelung der von ihm erstrebten Rettung seines Freundes, und so sucht er den Tod mit Schwärmerei auf. Eine der genialsten Weisen, das Hineingerissenwerden in den Tod als freien, herrlichen Triumph erscheinen zu lassen, findet sich bei Jean Paul im Komischen Anhang zum Titan: ich meine die Art, wie der Dichter den Luftschiffer Giannozzo, diesen selbstherrlichen Humoristen, diesen Überweltsmenschen, diesen Geistesverwandten von Leibgeber-Schoppe, durch die Gewalten des weiten, freien Luftreiches mit starker, verachtend jauchzender Seele zugrunde gehen läßt.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß der Tod durch die Folgen, die er im Jenseits hat, erhebende Gefühle mit sich führen kann. Der tragisch Unterliegende lenkt seine Blicke auf das Jenseits, seinen Frieden und seine Seligkeit oder wie der Goethische Faust, wo er die Giftschale zum Munde führen will, auf die erhöhte, geläuterte Tätigkeit im Jenseits. Ohne Zweifel bewirken solche Worte beim Zuhörer eine Erleichterung der lastenden Gefühle, die durch die Furchtbarkeit des Unterganges in ihm erregt werden. Im höchsten Grade gilt dies von dem Untergang der beiden letzten Menschen in zehn Millionen Jahren, den Flammarion in seiner astronomischen Dichtung „Das Ende

der Welt" schildert: sie sterben in dem Glauben an einen spiritualistischen Sinn und Kern der Welt, an ein Wurzeln und Leben des Geistes in einem transzendenten Ewigen. Und zwar tritt eine gewisse Erleichterung selbst dann ein, wenn der Zuhörer an einem seligen Jenseits zweifelt oder den Glauben daran völlig verwirft. Denn der Umstand, daß der sterbende Held durch diesen seinen Glauben über die Schrecken des Todes leichter hinwegkommt, muß auch dem skeptischen Zuhörer den tragischen Untergang in milderem Lichte erscheinen lassen. Auch ist es keineswegs notwendig, daß der Dichter den Glauben an die Gnaden und Wonnen des Jenseits als seine persönliche Überzeugung zum Ausdruck bringe; es können derartige Worte dem Sterbenden lediglich aus dessen eigener Gemütsverfassung heraus vom Dichter in den Mund gelegt sein. Niemand wird die Hoffnung der Maria Stuart oder der Jungfrau von Orleans auf ein jenseitiges Freudenreich so auffassen, als ob der Dichter darin zugleich seinen eigenen Jenseitsglauben habe zum Ausdruck bringen wollen. Shakespeare läßt gern seine sterbenden Großen, auch wenn sie nichts weniger als fromme Gemüter waren, z. B. Richard den Zweiten, den Herzog York und den Grafen Warwick in Heinrich dem Sechsten, die Hoffnung auf ein gnadenreiches Jenseits aussprechen. Wo diese Hoffnung zur glühenden Zuversicht wird, den ganzen Menschen ausfüllt und beseligt und so die Schrecken des Todes überwindet, dort tritt sogar eine Abschwächung des tragischen Eindrucks ein. Aus dem erhebenden Moment ist eine derart siegreiche Macht geworden, daß die Tragik darunter Abbruch leidet. So ist es, wo der sterbende Held, und noch mehr, wo auch der Dichter von ausgesprochen christlicher Unsterblichkeitsgewißheit erfüllt ist.

5. Die in der Notwendigkeit liegende Erhebung

Schließlich ist auf das Verhältnis des untergehenden Helden zur Notwendigkeit zu achten. Wir erinnern uns: an einer früheren Stelle war von dem Kampfe der Freiheit der tragischen Person gegen die Notwendigkeit der objektiven Schicksalsmächte die Rede (S. 109 f.). Da der tragische Eindruck darin besteht, daß die Freiheit in diesem Kampfe unterliegt, so macht sich die Notwendigkeit zunächst in niederdrückendem Sinne geltend. Doch kann die Notwendigkeit *unter gewissen Bedingungen* zur Grundlage für erhebende Wirkungen werden.

„Unter gewissen Bedingungen": damit ist zunächst gemeint, daß die allgemeine Tatsache der Hineingehörigkeit der tragischen Person in

die ununterbrochene Verkettung von Ursache und Wirkung noch nicht im Sinne der Erhebung wirkt. Der Zwang der Kausalität rein als solcher gibt dem tragischen Leiden und Untergehen noch nichts von versöhnendem Schimmer. Wo jedoch die Notwendigkeit die Form des Überindividuellen, den Charakter objektiver Schicksalsmächte annimmt, dort kann sie, wie sie auf der einen Seite für den tragischen Helden einen Druck bedeutet, zugleich sein Unterliegen in verklärendem Lichte erscheinen lassen. Doch muß, wenn dies geschehen soll, noch eine zweite Bedingung erfüllt sein.

Wenn die Notwendigkeit mit unerbittlicher Grausamkeit, mit jäher Tücke, mit brutaler Sinnlosigkeit ihre Verheerungen anrichtet, so wirkt dies in einem aller Erhebung entgegengesetzten Sinne. So ist es besonders häufig in Einaktern: in Heyses Frau Lucrezia, in Hofmannsthals Frau im Fenster, in Hartlebens Abschied vom Regiment; und in Novellen der kurzen, scharfen, grellen Art, wie etwa in den Asiatischen Novellen von Dauthendey oder auch in der Novelle aus seinen Japanischen Liebesgeschichten „Den Abendschnee am Hirayama sehen". Wo dagegen an dem Walten des objektiven Schicksals das Ruhige und Ewige, das erhaben Eherne, das Weltumfassende und Einheitliche hervorgekehrt wird, wo die Schicksalsmächte in letzter Tiefe eine wenn auch nicht faßbare Vernunft, eine wenn auch unergründliche Heiligkeit ahnen lassen, dort wird eine beruhigende Wirkung nicht ausbleiben. In des Sophokles Antigone, in Schillers Wallenstein, in Grillparzers Sappho spüren wir deutlich etwas davon. Wo von dem erhebenden Moment der Ergebung die Rede war, dort kam bereits dieselbe erhebende Wirkung, nur bezeichnet von der subjektiven Haltung des tragischen Helden aus, zur Sprache (S. 199 f.). Im allerhöchsten Grade aber wirkt das Walten des objektiven Schicksals dann erhebend, wenn sich in ihm unwidersprechlich die gerechte Weltordnung offenbart. In dem Sturze des Frevlers tritt die gebührende sittliche Vergeltung zutage.

Wo diese Bedingungen erfüllt sind, ist die Notwendigkeit von doppelseitiger, in sich entgegengesetzter Wirkung. Einerseits besiegt sie den gegen sie ankämpfenden Helden und übt daher auf den Betrachter eine niederdrückende Wirkung aus. Anderseits aber mildert sie den tragischen Eindruck. Sie gibt dem Furchtbaren die Weihe heiliger Unentrinnbarkeit, die geheimnisvolle Tiefe ehrfurchtgebietenden Schicksals. Wenn sich angesichts des tragischen Untergangs unser das Gefühl bemächtigt, daß — um mit Goethe zu reden — wir alle nach ewigen, ehernen, großen

Gesetzen unseres Daseins Kreise vollenden, dann hat die Notwendigkeit etwas Linderndes, Lösendes für uns gewonnen.[1]

Es versteht sich von selbst, daß auch dort, wo die bildende Kunst Tragisches darstellt, erhebende Momente mit zum Ausdruck gebracht werden können. Nur kann dies im allgemeinen nicht mit der Deutlichkeit und Schärfe wie in der Dichtkunst geschehen. Wenn wir die verschiedenen Darstellungen der Kreuzigung betrachten, so liegt in der ganzen Formen- und Farbengebung häufig ausgedrückt, daß der Gekreuzigte trotz seines Unterganges in Wahrheit doch gesiegt hat. Der Sieg des Ewigen über das Zeitliche scheint den Gekreuzigten zu umschweben. Andere Male geht durch die Darstellung eine wilde Härte, eine unausschöpfbare Furchtbarkeit. So ist es in der Kreuzigung Grünwalds in Kolmar und im Museum zu Basel, während durch die Kreuzigung Dürers in der Großen Passion ein sieghafter, triumphierender Zug geht. Ebenso kann aus der Darstellung des Schmerzes der Maria, des Johannes, der beweinenden Frauen doch zugleich glaubens- und liebevolle Ergebung in das unfaßbar Ungeheure sprechen. Man vergleiche etwa die Darstellung der mater dolorosa durch Tizian im Madrider Museum mit der Art, wie Klinger in seiner Pietà Maria und Johannes aufgefaßt hat, und man wird finden, wie sehr dort bei Tizian durch das Tragische weiche Versöhnung hindurchtönt. Auch kann moralische Reinigung und Wiedergeburt durch die bildende Kunst ausgedrückt werden. Man denke etwa an Dürers Kupferstich vom verlorenen Sohn: man sieht ihn hier aus der Tiefe seines Bewußtseins von der Verlorenheit heraus sich erheben. Oder man vergegenwärtige sich den Konsul Decius Mus auf dem Bilde von Rubens, das die Heimsendung der Liktoren durch den Konsul darstellt: hier spricht aus Gestalt und Zügen des Konsuls eindrucksvoll die Abgelöstheit vom Leben. Stelle ich mir die tragischen Darstellungen auf den Bildern von Delacroix vor, wie etwa Dante und Virgil in der Hölle, das Gemetzel auf Chios, Othello in das Schlafgemach Desdemonas eintretend, Hamlet vor der Leiche des Polonius, so finde ich — von allem Anderen abgesehen — durch die ganze Auffassung und Behandlung des Meisters diejenige Erhebung zum Ausdruck gebracht, die darin liegt, daß dem tragischen Schicksal eine gewaltige Größe gegeben wird. Auch in der Tonkunst lassen sich dem tragischen Eindruck erhebende Wirkungen mannigfacher Art zugesellen. Ja ich glaube, daß Tonstücke, die mit einer

[1] Diese doppelseitige Bedeutung der Notwendigkeit findet sich bei Solger (Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Bd. 2, S. 455 f.) hervorgehoben.

der erhebenden Gefühle entbehrenden, ausgesprochen niederdrückenden Tragik schließen, zu den Seltenheiten gehören. Hierbei sehe ich freilich von den die Musik begleitenden Worten ab. Denn die tragische Dichtung, die in Musik gesetzt ist, kann natürlich ebensosehr mit beklemmender wie mit befreiender Tragik enden.

6. Methodisches und Kritisches

Ich kann mir vorstellen, daß ein Ästhetiker, der nach transzendentaler, aprioriſch-konstruierender Weise verfährt, die hier versuchte Darstellung der erhebenden Seiten am Tragischen als viel zu uneinheitlich, als ein aggregatartiges Vielerlei bezeichnen wird. Ich habe weder an Vergewaltigung des Menschlichen durch rein begriffliche Konstruktionen, noch an deren Magerkeit und leeren Weite Freude. Ich erblicke gerade einen Vorzug meiner Darstellung darin, daß sie in unbefangen psychologischer Methode auf die Untersuchung der verschiedenen Weisen eingeht, wie sich innerhalb des tragischen Typus an der Entfaltung des Menschlichen erhebende Seiten hervortun. Der Typus des Tragischen läßt eben einer Fülle von Möglichkeiten erhebender Gefühle freien Spielraum. In unübersehbar mannigfaltigen Verbindungen können die hier aufgereihten Momente der Erhebung zusammentreten. Bald tritt diese, bald jene erhebende Wirkung mit besonderer Kraft hervor, während von den übrigen erhebenden Momenten einige gänzlich fehlen, andere nur in geringerem Grade mitwirken. Sämtliche erhebende Momente können in keinem Falle vereinigt sein; schon darum nicht, weil manche in dem Verhältnis der Ausschließung zueinander stehen (beispielsweise Trotz und Ergebung, moralische Reinigung und furchtloses Bejahen der Schuld). Die Theorie des Tragischen hat sich bisher immer auf eine einzige, bald diese, bald jene Art der Erhebung gesteift. Man war der irrigen Ansicht, daß der innere Zusammenhang des Tragischen auf eine einzige, schlechtweg geltende Lösung und Versöhnung angelegt sei. Wir dagegen haben gesehen, daß die tragische Verwicklung menschlich-naturgemäß zu einer ganzen Anzahl mehr oder weniger wirksamer, unter verschiedenen Gesichtspunkten entspringender Erhebungsmöglichkeiten hinleitet.

Zu Beginn dieses Abschnittes (S. 195) warf ich die Frage auf, ob es erhebende Wirkungen des Tragischen gebe, die nicht aus der Größe des tragischen Helden, sondern aus anderen Zusammenhängen im Tragischen entspringen. Jetzt kann geantwortet werden: teils haben die erhebenden Momente unmittelbar ihren Ursprung in der Größe der tragi-

schen Person (z. B. Trotz, Ergebung, jubelndes Schreiten in den Untergang, furchtloses Bejahen der Schuld); teils sind sie derart, daß sie wohl in anderen Zusammenhängen wurzeln, daß sie aber *nur unter Voraussetzung der Größe der tragischen Person* ihre erhebende Kraft gewinnen. So kann man von der „Aussicht auf den künftigen Sieg der Idee" nicht sagen, daß diese unmittelbar aus der Größe der tragischen Person folge; aber wäre die tragische Person, die diese Idee vertritt, ein Jammermensch, so würde der Ausblick auf den künftigen Sieg der Sache nicht als Erhebung wirken. Ebensowenig kann man von dem „Tod als Erlöser vom leidvollen Leben" sagen, daß dieses erhebende Moment in der Größe des tragischen Helden begründet sei; aber auch von diesem erhebenden Moment gilt, daß es seine erhebende Kraft nur unter der Voraussetzung gewinnt, daß der von seinem Leiden erlöste Mensch in seinem Leiden Größe bewiesen habe. So ergibt sich also, daß die Vielheit der erhebenden Momente *ihr Einheitliches* darin hat, daß *sie sämtlich* in dem einen oder anderen Sinne *mit der Größe der tragischen Person zusammenhängen*.

Ein völliges Fehlen der erhebenden Momente ist daher — um nochmals hieran zu erinnern — im Tragischen ausgeschlossen. Die Größe der tragischen Person muß sich, wenn sie für uns als Größe fühlbar werden soll, nach der einen oder anderen Richtung der möglichen Erhebungsweisen geltend machen. Aber so wenig auch kraft der Größe der tragischen Person Erhebung gänzlich fehlen darf, so bleibt doch im Prinzip völlig unbestimmt, in welcher Weise sich dieses unerläßliche Maß von Erhebung äußern müsse. Keine einzige der aufgereihten erhebenden Wirkungsweisen ist unentbehrlich.

Auf der anderen Seite darf sich das Erhebende im Tragischen nicht so weit steigern, daß das Furchtbare des Tragischen einfach beseitigt würde und reine Versöhnung, lautere Harmonie an seine Stelle träte. Damit wäre das Eigenartige des tragischen Eindrucks vernichtet. Nur von einer Milderung, Aufhellung, Erleichterung des tragischen Eindrucks kann die Rede sein. Das Düstere, Lastende, Erschreckende, Aufwühlende, mit ungewöhnlichem Weh Erfüllende bleibt bestehen; nur *relativ entgegenwirkende Gefühle* verbinden sich damit. Unter diesen Gesichtspunkt des relativen, mehr oder weniger abändernd wirkenden Gegengewichtes muß die ganze Behandlung der erhebenden Seite am Tragischen gerückt werden. Der Dichter wird, je nach der Beschaffenheit seines Gegenstandes, bald diese, bald jene erhebende Wirkung in den

Vordergrund rücken, bald eine größere, bald eine kleinere Anzahl zu einer so oder anders gefärbten Mischung zusammenwirken lassen. Hier ergibt sich eine unabsehbare Menge von Möglichkeiten, die natürlich ästhetisch keineswegs gleichwertig sind. Der nächste Abschnitt wird in diese Möglichkeiten durch eine ausschlaggebende Zweiteilung und durch Heraushebung ausgezeichneter typischer Fälle Ordnung zu bringen suchen.

Schiller setzt die erhebende Wirkung des Tragischen völlig nach der moralischen Seite hin: das Tragische soll, indem es den Menschen als in Leid verstrickt darstellt, die Stärke der moralischen Natur gegenüber der sinnlichen, den Triumph des Übersinnlichen im Menschen in schlagendes Licht rücken.[1] Der erhebende Charakter des Tragischen bei Schiller setzt sich sonach aus den beiden erhebenden Momenten des Trotzes und der Treue gegen die eigene Sache (S. 197 f., 217) zusammen. Bei Hegel wieder tritt die tragische Erhebung nur in der Form der „ewigen Gerechtigkeit" auf, die mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität „die sittliche Substanz und Einheit" wiederherstellt.[2] Es ist hier also das, was in meiner Darlegung als der besondere Fall der Erhebung durch den die Schuld strafenden und sühnenden Untergang auftritt (S. 219 f.), zum Ganzen und Unbedingten gemacht. Anders wieder ist es bei Vischer: hier wird neben dem sühnenden Charakter des Untergangs der zukünftige Sieg der vom untergehenden Helden vertretenen Idee, die zukünftige Ausgleichung der in der Gegenwart sich in ausschließendem und vernichtendem Gegensatz wähnenden Interessen als Versöhnung im Tragischen behandelt (vgl. S. 212 ff.).[3] Nach einer anderen Richtung geht die Einseitigkeit Hartmanns: er stellt die Abkehr des Willens von Leben und Dasein als die einzige Lösung des tragischen Konfliktes hin (vgl. S. 202 ff.).[4] Wiederum anders verhält es sich bei Solger. Dieser übersteigert und metaphysiziert jenes erhebende Moment, das ich als den im Tod als solchem liegenden Triumph der Sache bezeichnet habe (S. 222 f.). In der Vertilgung des Sterblichen und in dem Sichselbstaufheben der darin zur Erscheinung hervorgetretenen Idee

[1] Am stärksten tritt dies in Schillers Abhandlung über das Pathetische hervor.

[2] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 530.

[3] Vischer, Ästhetik §§ 126, 129, 139.

[4] Hartmann, Philosophie des Schönen, S. 378 ff.; Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 304 ff. Die Erhebung durch die in der Buße und Sühne liegende sittliche Befriedigung, sowie durch den Ausblick auf den Zukunftssieg der unterliegenden Sache verwirft Hartmann (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 293 ff., 306 f.), wie er denn überhaupt infolge seiner überall zum Maßstab gemachten Metaphysik in der Theorie des Tragischen nicht genug weitdenkend ist.

soll sich die Sphäre der Idee in ihrer Hoheit und Ewigkeit offenbaren.[1] Es wird sonach hier das Versöhnende im Tragischen in eine metaphysische Mystik des Todes gesetzt. Und ähnlich spricht Nietzsche, nur daß sich bei ihm diese Mystik aus der Auffassung der Philosophie der „Idee" in die Willensmetaphysik übersetzt findet (vgl. S. 100 f.).

Mit dieser nicht genug relativistischen Behandlung der erhebenden Momente verknüpft sich häufig eine derartige Übersteigerung der erhebenden Seite am Tragischen, daß der pessimistische Grundcharakter des Tragischen geschädigt wird. Hiervon war schon im sechsten Abschnitt — freilich unter allgemeineren Gesichtspunkten — die Rede (S. 94 ff.). Als eines der stärksten Beispiele für die Überschätzung des Erhebenden kann Zeising gelten. Nach seiner Auffassung soll die Tragödie den christlichen Gott als eine Macht, die das — nur scheinbar untergehende — Besondere als wesenhaften Bestandteil in sich aufnimmt und das echte Gold in seinen Urquell zurückleitet, als eine Macht, gegen die es nur Scheinempörung gibt, zur Darstellung bringen.[2] In unserer Zeit hat diese Verschiebung des tragischen Schwerpunktes aus der Furchtbarkeit des Unterganges in das Versöhnende des Sieges an Lipps einen entschiedenen Vertreter gefunden. Das Grundthema aller Tragödien soll in der Bewahrung der inneren Macht des Guten liegen.[3] Und ähnlich ist es bei Duboc: er setzt das Wesen des Tragischen darein, daß der Held aus Liebe zum Ideal, aus Liebe zur reinen Vollendung stirbt und so im Tode dem „höheren Prinzip" Treue hält.[4]

Diesen Fällen stehen andere gegenüber, in denen das Erhebende am Tragischen nicht zu seinem Rechte kommt. Dies ist schon bei Platon der Fall. Die verwerfende Haltung, die er der Tragödie gegenüber einnimmt, gründet sich insbesondere darauf, daß er ihr vorwirft, das Gemüt in klägliche, zu Jammer und Tränen geneigte Stimmung zu ver-

[1] Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 309 ff.; Erwin, S. 256 f. Weniger einseitig äußert sich Solger in seinem Aufsatz über Sophokles und die alte Tragödie (Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Bd. 2, S. 455 f., 459, 465 f., 469).

[2] Zeising, Ästhetische Forschungen, S. 341 ff.

[3] Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 63 ff.; Komik und Humor, S. 227 ff.; Grundlegung der Ästhetik, S. 566, 570.

[4] Duboc, Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, S. 38 ff. Vgl. die Anmerkung oben S. 218. Auch Richard Müller-Freienfels findet, daß „wahre Tragik" (übrigens dürfte ein Ästhetiker, der nur beschreiben will, wie das künstlerische Leben ist, nicht wie es sein soll, nicht von „wahrer" Tragik reden) uns immer ein Gefühl höchster Lebensbejahung und nicht ein Gefühl der Schwäche oder der Depression erleben lasse (Psychologie der Kunst; Leipzig 1912; Bd. 1, S. 147).

setzen.[1] Hierher gehören ferner Weiße, Schopenhauer, Bahnsen. Diese wurden schon im sechsten Abschnitte (S. 99 ff.) als Vertreter der einseitig pessimistischen Auffassung vom Tragischen angeführt. Von den Darstellern der Literaturgeschichte in letzter Zeit gehört besonders Georg Brandes hierher. In seinem Werke über Shakespeare, das, soviel Einwendungen auch gegen dasselbe zu erheben sein mögen, den leidenschaftlichen Nerv in Shakespeares Schaffen freigeistig bloßlegt, erklärt er Lear als die ungeheure Tragödie des Menschenlebens. Macbeth ist wegen seiner mehr moralischen Haltung weniger nach seinem Sinn. Othello gilt ihm im Vergleiche mit Macbeth als gewaltiger Fortschritt in dem Studium der Lebenstragödie. Der Sieg des Guten erscheint ihm als theatermäßiger, konventioneller Ausgang. „Die Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die Dummheit der andere." In jeder Ästhetik, die den tragischen Tod als Strafe für eine Schuld angesehen wissen will, sieht er nur veraltete Scholastik, nur als Ästhetik verkleidete Theologie.[2]

[1] Vgl. Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum (Leipzig 1893), S. 425 ff.

[2] Georg Brandes, William Shakespeare; Leipzig 1896; S. 532, 598, 609 f., 614, 633, 641, 648 und sonst.

Zwölfter Abschnitt

Das Tragische der befreienden und der niederdrückenden Art

1. Dieser Gegensatz im allgemeinen

Schon im vorigen Abschnitt (S. 195) eröffnete sich uns im Hinblick auf die erhebenden Gefühle die Aussicht auf eine doppelte Form des Tragischen. Jetzt gilt es, diese unter dem Gesichtspunkt der Erhebung sich ergebenden beiden Arten des Tragischen näher ins Auge zu fassen.

Es kommt darauf an, ob der Dichter ein derartiges Zusammenwirken erhebender Gefühle nach Zahl und Beschaffenheit herbeiführt, daß in dem Gemüte gegen den Druck des Tragischen eine fühlbare Gegenwirkung erzeugt wird, oder ob die erhebenden Momente, zu deren Verwertung der Dichter durch Stoff und Behandlungsweise geführt wird, ein fühlbares Gegengewicht nicht hervorzubringen imstande sind. Entweder entsteht durch das Zusammenwirken der erhebenden Momente eine für den Gesamteindruck des Tragischen mit-ausschlaggebende Wirkung: dem Eindruck des Furchtbaren stellen sich erleichternde, befreiende Gefühle derart entgegen, daß für den Gesamteindruck des Tragischen nicht bloß jener, sondern auch diese in Betracht kommen. Dieser Gesamteindruck ist durch die befreienden Gefühle wesentlich mitbestimmt. Oder aber die befreienden Gefühle sind von so geringer Wirkung, daß der Gesamteindruck des Tragischen wesentlich nur durch die Gefühle des Furchtbaren bestimmt erscheint. Im tragischen Gesamtgefühl erscheinen die Gefühle des Furchtbaren als derart beherrschend, daß das Tragische nicht als Synthese aus zwei einander entgegenstrebenden Faktoren gefühlt wird. Dort haben wir das Tragische der befreienden, hier das der niederdrückenden Art.

In dem ersten Fall geht durch die wehevolle Erschütterung etwas Milderndes, Erlösendes, ein Aufatmen, ein Blicken ins Helle und Freie. Dem Leben und der Welt gegenüber machen sich nicht bloß Gefühle des Schreckens und Grauens, sondern zugleich Gefühle des Zutrauens, der Bejahung geltend. Die Nacht des tragischen Wehes lagert sich nicht mit bleiernem Druck über unser Gemüt; sondern wiewohl die Nacht den Sieg davonträgt, läßt uns der Dichter doch eine Macht des Lichtes ahnen,

der wir es zutrauen, die Nacht ernstlich zu bedrängen und sie vielleicht zu verdrängen. Wir wagen es, der Welt und ihren Mächten, bei aller Vorherrschaft des Furchtbaren doch auch vertrauend, hoffend, verehrend, liebend zu nahen. In dem anderen Fall fehlen zwar auch die erhebenden Gefühle nicht gänzlich; allein sie haben nicht die Kraft, gegen die belastende, beklemmende Wirkung des Tragischen eine fühlbare Gegenwirkung zu bilden. Der drohende, niederdrückende Charakter des Tragischen lebt sich hier ungebrochen, geradlinig aus. Was an erhebenden Gefühlen vorliegt, gewinnt nicht die Stärke von Weltgefühlen; sondern sie bewirken nur, daß der Einzelfall einen gewissen Grad des Furchtbaren und Gräßlichen nicht überschreitet; aber er ist immer noch so furchtbar, daß durch ihn die Welt ausschließlich oder nahezu ausschließlich unter die Beleuchtung des Furchtbaren gerückt erscheint. Wir gehen beklommen, zermalmt, stöhnend von dannen.

Mit Recht wird darüber geklagt, daß im Vergleiche mit der vielgestaltigen Fülle der tragischen Dichtungen die Theorien des Tragischen zu eng, zu ausschließend, zu eigensinnig seien. Und nicht zum wenigsten hat diese Kluft zwischen dem Reichtum des tatsächlichen Tragischen und der Enge der Theorien darin ihren Grund, daß dem Tragischen der niederdrückenden Art keine berechtigte Stelle in der Theorie gegönnt wird. Und doch verdankt das Tragische der niederdrückenden Art nicht etwa erst den naturalistischen Richtungen der Gegenwart seinen Ursprung. In entfernter Vergangenheit schon finden wir Beispiele dafür. Aus der Reihe der griechischen Tragödien fällt jedermann vor allem König Ödipus ein. Aber auch das Nibelungenlied stellt ein Tragisches dieser schwerlastenden Art dar. Wir empfinden am Ausgange des Epos eine ungeheure Masse von Missetat und Greuel. Wir sehen darunter die ganze Welt der Burgunder und Hunnen in unerbittlicher wechselseitiger Zerfleischung zugrunde gehen. Und es sind keineswegs wüste Missetäter, die ihren Untergang finden, sondern es werden große, auch im Guten und Edlen tüchtige Naturen durch den Fluch einer furchtbaren Schuld in immer wachsende Verhärtung und Untat hineingerissen. Auch sehen wir über den Leichenmassen keinen Ordnung und Glück verheißenden Sieger emporsteigen. Die Überlebenden — Etzel, Dietrich, Hildebrand — stehen jammernd über all das Furchtbare da. Wohl fehlt es nicht an erhebenden Momenten: gehen doch die Helden sämtlich mit Größe unter. Aber gegen die Wucht des Furchtbaren vermögen diese erhebenden Seiten wenig auszurichten. Denkt man an Shakespeare, so

bietet sich besonders Othello als Beispiel für das Tragische der niederdrückenden Art dar. Ein kolossaler Leidenschaftsmensch, der sich doch Reinheit und Güte bewahrt hat, ein Mensch, der sowohl Held als Kind ist, wird durch die Ränke eines an Verstand weit überlegenen Bösewichtes um Glück und Frieden gebracht, in innere Verwüstung gestürzt, zum brutalen, tierischen Mörder seines unschuldigen Weibes gemacht und endlich in Selbstmord getrieben. Die Entlarvung und Bestrafung Jagos und die Sühne, die in dem Selbstmord Othellos liegt, wirken wohl als erhebende Momente; aber sie haben nicht im entferntesten die Kraft, das Gefühl der Befreiung in durchschlagender Weise zu erzeugen. Auch das jammervolle Zugrundegehen der überschwenglichen Liebe des Troilus durch Cressidas schmachvolle Untreue gehört hierher. Hebbel hat — abgesehen von den Nibelungen — in seiner Judith und in Maria Magdalene zwei starke Beispiele für diese Art des Tragischen geliefert. Zwar hat Judith Israel von Holofernes befreit; aber die Befreierin fühlt sich innerlich verwüstet und vernichtet. Sie ist durch die Rettungstat nicht nur leiblich entehrt, sondern sie weiß auch, daß sie von ihrer hohen, strengen Aufgabe durch Einmischung von Gelüsten, die aus der chaotischen geschlechtlichen Sphäre stammen, abgefallen ist. Sie konnte die Befreiungstat nur um den Preis ihrer Reinheit und ihrer Lebensgrundlagen vollbringen. So läßt das Stück die Heldin in einer erstickenden Beklemmung zurück. Sie lebt mit dem furchtbaren Bewußtsein unerträglicher Verunreinigung ihrer Weiblichkeit weiter, wartend, ob sie sich von Holofernes schwanger fühlen werde. Für diesen Fall bedingt sie sich von den Ältesten und Priestern den Tod aus. Diese grauenvolle innere Verwüstung der gewaltigen, hochgestimmten Judith durch eine glaubensstarke, heldenhafte Tat bestimmt den Endeindruck in weitaus überwiegender Weise. Viel ausschließlicher noch geht durch Maria Magdalene eine bange, beängstigende Stimmung. Unter zwar engen und starren, aber doch tüchtigen und aufrechten Menschen haust unbarmherzig ein wildes Schicksal. Weder ist hier etwas von einem hellen Ausblick in die Zukunft zu finden, noch auch gelangen die tragischen Personen zu innerer Befreiung, zu hoher Ergebenheit, zur Ablösung von dem Leben. Die unschuldige gemarterte Klara geht in stumpfer Trostlosigkeit in den Tod, und Meister Anton steht zwar in aufrechter Starrheit da, aber innerlich ist er völlig zerbrochen. Auch wird die reine, starke Liebe Klaras zu dem Sekretär einfach als rohen Gewalten unterliegend gezeichnet, ohne, wie etwa die Liebe Romeos und

Julias, als ein innerlich unvergleichlich Gültiges, als ein über Raum und Zeit Schwebendes hinausgehoben zu werden. So kommt das Erhebende, an dem es auch hier nicht gänzlich fehlt, gegen die bleierne Schwere des Schlusses auch nicht im mindesten auf. Ja, ist nicht auch Lessings Emilia Galotti ein Beispiel dafür? Erich Schmidt hat Recht, wenn er sagt, daß man dem Prinzen, trotz allem, was Lessing zu seiner Deckung erfinderisch aufgeboten habe, zum Schluß zurufen möchte: du bist zu gut weggekommen![1] In der Tat, es ist ein widersinnig grausames Schicksal, das uns aus dem Ausgange der Tragödie anstarrt.

Ist sonach das niederdrückend Tragische keineswegs erst ein Erzeugnis der modernen Dichtung, so tritt es doch erst hier als ein entscheidender Zug hervor. Vom modernen Dramatiker wird die erhebende Gegenwirkung im Tragischen eher gemieden als erstrebt: das Erhebende gehöre einer längst abgetanen kleinbürgerlichen, wohlfeil-moralischen Gefühlssphäre an. So kann sich die moderne Tragödie im Steigern des Grauenhaften und Gräßlichen nicht genug tun; sie scheut vor den ausgeklügeltsten Reizmitteln nicht zurück, um durch die Nerven Grausigkeitsgefühle der überwürztesten, vergiftetsten Art hindurchzujagen. Ich ziehe einmal die moderne Oper heran und denke an Salome von Richard Strauß, an Tosca von Puccini, an Mona Lisa von Schillings, an den Stier von Olivera von d'Albert.

Was ich als eine Zweiteilung des Tragischen hinstelle, wird von Anderen vielmehr als ein unberechtigtes Hereinziehen eines außertragischen Gebietes in das Tragische angesehen. Der Unterschied, der mir als ein Unterschied innerhalb des Tragischen gilt, wird als so bedeutend angesehen, daß durch ihn vielmehr das Wesen des Tragischen als aufgehoben erscheint. Es kommt alles darauf an, ob man der Auffassung von der Grundform des Tragischen, wie ich sie entwickelt habe, zustimmt. Gemäß dieser Auffassung handelt es sich dabei um einen im höchsten Grade charakteristischen Typus menschlich-bedeutsamer Gefühle, um einen Typus, der eben wegen dieser seiner charakteristischen Bedeutsamkeit durch einen auszeichnenden, gleichsam packenden Namen bezeichnet werden muß. Als ein solcher kommt aber nur der Name „Tragisch" in Frage. Weiter erwies sich uns nun dieser Grundtypus als so umfassungskräftig, als so mannigfaltigkeitsmächtig, daß der Unterschied des überwiegend Erhebenden und des überwiegend Niederdrücken-

[1] Erich Schmidt, Lessing; Berlin 1892; Bd. 2, S. 215 ff. Ähnlich urteilt Gustav Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit; Berlin 1904; S. 244 f.

den sich auf seinem Boden durchaus zu entfalten vermag. Besteht aber jemand dennoch darauf, daß der Name „Tragisch" nur zur Bezeichnung jener fühlbar erhebenden Form dienen solle, so müßte gefordert werden, daß dann die ästhetische Gestaltung, die ich als das Tragische der niederdrückenden Art bezeichne, als ein dem Tragischen nächstverwandtes, und zwar ästhetisch berechtigtes und hochwichtiges Gebiet anerkannt werde. Und auf diesen sachlichen Ertrag kommt es schließlich mehr an als auf die Benennung „Tragisch". Auch wenn für diese unlustvollere ästhetische Gestaltung ein anderer Name gewählt werden sollte, so bleibt doch aus den vorangehenden Untersuchungen als sachliches Ergebnis bestehen, daß diese ästhetische Gestaltung keineswegs etwa als Entartung, sondern als ein wertvolles Glied im Reiche des Ästhetischen anerkannt werden muß.

Freilich wird diese Anerkennung von denen nicht zu erwarten sein, die in der allgemeinen Ästhetik eine einseitig-harmonistische Auffassung vertreten. Wer aus der Harmonie der Form und des Inhalts jeden schneidend-disharmonischen Einschlag ausscheidet, wird das Tragische der niederdrückenden Art nicht als ästhetisch-berechtigt zugeben können. Was zunächst die Form betrifft, so verlangt der einseitige Harmonist, daß dem Auge, dem Ohre, der Phantasie lauteres, sonniges Wohlgefallen bereitet werde. Die niederdrückende Form des Tragischen mutet der Phantasie, so wird er sagen, viel zu sehr zu, sich im Harten, Schwerverträglichen, Unförmlichen, Verzerrten zu ergehen. Er wird sie im Namen der reinen, lichtvollen Schönheit abweisen. Anders dagegen wird urteilen, wer neben dem „Schönen" das „Charakteristische", d. h. eine Form mit fühlbar herbem Einschlag, mit verhältnismäßig wehetuenden Zumischungen anerkennt. Er wird dem Tragischen der niederdrückenden Art von vornherein Verständnis entgegenbringen. Ich habe im zweiten Bande des Systems der Ästhetik das „Charakteristische" als eine dem „Schönen" durchaus ebenbürtige Form ausführlich zu erweisen versucht (S. 22 ff.).

Aber auch hinsichtlich des Inhalts darf die Harmonie nicht übertrieben werden, wenn der niederdrückenden Tragik ihr Recht widerfahren soll. Wer von dem Inhalte des ästhetischen Gegenstandes in jedem Falle erwartet, daß er das Gemüt beruhige, erquicke, erhebe, beselige, muß die niederdrückende Tragik verwerfen.[1] Soll diese Tragik Anerkennung fin-

[1] So verweist Duboc, der Philosoph des Optimismus, jede Tragödie, in der nicht die Erhebung überwiegt, in die „Afterkunst" (Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus, S. 17 ff.).

den, so muß der Standpunkt eingenommen werden, daß auch solcher Inhalt unter Umständen als ästhetisch berechtigt gelten dürfe, der das Gemüt in einen Zustand der Beunruhigung, Beklemmung und Ratlosigkeit versetzt. Nur wer in dieser Weise ästhetisch weitdenkend ist, wird der niederdrückenden Tragik seine Zustimmung nicht versagen. Im zweiten Bande des Systems der Ästhetik findet man dargelegt, daß neben dem Ästhetischen der erfreuenden Art der Typus des Niederdrückend-Ästhetischen als berechtigt anzuerkennen sei (S. 9 ff.).

Wie schon einige Male hervorgehoben wurde, sind die meisten Darstellungen des Tragischen einseitig auf das Tragische der erhebenden Natur gestimmt. Schon im sechsten Abschnitt war eine lange Reihe von Vertretern der einseitig-optimistischen Auffassung vom Tragischen genannt und zum Teil mehr oder weniger ausführlich charakterisiert (S. 94 ff.). Weitaus geringer ist die Zahl der ausschließlich das Tragische der niederdrückenden Art anerkennenden Ästhetiker. Zu den dort (S. 99 ff.) charakterisierten einseitig-pessimistischen Vertretern der Ästhetik des Tragischen sei hier noch Dessoir hinzugefügt. Nach seiner Auffassung läßt jede echte Tragödie den Konflikt ungelöst, so daß uns Mensch und Welt als endgültig-disharmonisch erscheinen. „Das Tragische ist nur zu verstehen, wenn man zugibt, daß Mensch und Welt disharmonisch sind."[1]

2. Arten des Erhebend-Tragischen

Es ist jetzt das Verhältnis der beiden Formen des Tragischen zu den erhebenden Momenten näher ins Auge zu fassen. In welchem Maße und in welcher Auswahl müssen die erhebenden Momente verwendet werden, damit der Eindruck des Tragischen befreiend wirke? Und welche erhebenden Momente müssen vernachlässigt oder gänzlich beiseite gesetzt sein, wenn das Tragische niederdrückend wirken soll?

Diese Fragen lassen sich nicht erschöpfend beantworten. Es gibt eine kaum übersehbare Fülle von Gruppierungen der erhebenden Momente, die dem Tragischen den Charakter des Befreienden geben; und ebenso entsteht das Tragische der anderen Art bei sehr verschiedenartiger Stellung des Dichters zu den erhebenden Gefühlen. Auch ist zu bedenken, daß die erhebenden Momente ein sehr verschiedenartiges Gewicht erhalten können, je nachdem Handlung und Charaktere der Dichtung diese oder jene bestimmte Beschaffenheit haben. Es würden sich daher nur mit aller Vorsicht und unter Hinzufügung aller möglichen Wenn und Aber ge-

[1] Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 211.

wisse Schemata des Zusammenwirkens erhebender Momente für die eine und die andere Art des Tragischen hinstellen lassen.

Ich will daher jene Fragen nur in der Weise beantworten, daß ich nach ausgezeichneten Fällen suche, in denen das Tragische der einen oder anderen Art an die Anwendung oder Beiseitesetzung dieses oder jenes erhebenden Momentes geknüpft erscheint. Und auch diese Fälle will ich nur so aufgefaßt wissen, daß es sich dabei nicht um eine unbedingte Notwendigkeit, sondern nur um einen in der Regel stattfindenden Zusammenhang handle.

Überblicke ich die Fülle der erhebenden Momente, so gibt es eines darunter, das mir in nahezu jedem Falle, auch unter sehr ungünstigen Bedingungen, dem Tragischen die Endwirkung des Befreienden zu erteilen imstande zu sein scheint. Ich habe den schon *in der Gegenwart* errungenen Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache im Auge (vgl. S. 216 f.). Dieses erhebende Moment, entschieden ausgeprägt, dürfte wohl in den weitaus meisten Fällen gegenüber den niederdrückenden Momenten von ausschlaggebender Kraft sein. Diese müßten sich denn so zuschärfen und häufen wie in Shakespeares Lear. In dieser Tragödie des sittlichen Umsturzes überwiegt trotz des gegenwärtigen Sieges der Sache doch der Eindruck des Niederdrückenden. Was bedeutet der endliche Sieg gegen die überschwellende Flut von Kränkungen, Qualen, Verwüstungen, die Lear, Cordelia, Gloster, Edgar, Kent an sich erfahren haben?

Von starker befreiender Wirkung ist auch der in Aussicht gestellte *zukünftige* Sieg der von dem untergehenden Helden vertretenen Sache (vgl. S. 212 ff.). Wo der tragische Dichter im Zuhörer die Gewißheit oder doch die Hoffnung entstehen läßt, daß die jetzt verkannte und unterliegende Idee dereinst durchdringen und eine bessere, glücklichere Zeit heraufführen werde, dort müßte die tragische Verwicklung nach ihren übrigen Seiten hin einen ganz besonders fruchtbaren Boden für die Entfaltung niederdrückender Gefühle darbieten, wenn trotz des Vorhandenseins jener erhebenden Seite dennoch der Eindruck des Lastenden und Beklemmenden überwiegen sollte. Beispiele, die das durchgreifend Befreiende, das in dem Zukunftssieg der unterliegenden Sache enthalten ist, belegen, habe ich in der oben gegebenen Erörterung dieses Momentes angeführt.

Auch wo der Tod als Strafe und Sühne für verübten Frevel den Lebensgang beschließt (vgl. S. 219 f.), gewinnt das Tragische die End-

wirkung der Befreiung. Der große Frevler und Verbrecher erweckt in uns vor allem das Bedürfnis nach Wiederherstellung der verletzten sittlichen Ordnung und nach Reinigung seines verunstalteten Wesenskernes. Es kann daher nicht wohl ausbleiben, daß, wenn der Untergang des Helden als Strafe und Sühne dargestellt wird, die tragische Entwicklung in befreiender Weise ausklingt. Wird freilich der Tod als Eingang zu endlosen Martern aufgefaßt oder werden diese Martern geradezu dargestellt, so überwiegt der Eindruck von der Unverhältnismäßigkeit, Grausamkeit und empörenden Furchtbarkeit der Strafe derart, daß die sittliche Befriedigung verschwindet und das Tragische in das Gefühl des unbeschreiblich Beklemmenden und Erdrückenden ausläuft. Dies gilt von den Szenen in Dantes Hölle, soweit die Gestalten der Verdammten überhaupt tragisch zu wirken geeignet sind. Denn nur von einzelnen unter ihnen werden solche Züge aus ihrem irdischen Leben hervorgehoben oder angedeutet, die ihnen menschliche Größe geben.

Unter den übrigen erhebenden Momenten ist es, soviel ich sehe, noch folgendes, wodurch in der Regel dem Tragischen eine befreiende Endwirkung gegeben wird. Wenn jemand den Tod, in den er einzugehen im Begriffe steht, als eine Bewährung seiner Sache, als Sieg mit intuitiver Gewißheit genießt (vgl. S. 222 f.), so hebt uns dies gewaltig über all die Schmerzen und Entsagungen, über all die Vernichtungen und Trümmer hinweg, die sich im tragischen Ausgange häufen. Jedenfalls entspringt hier das Tragische der befreienden Art mit größerer Sicherheit als dort, wo der Ausblick auf die Wonnen und Gnaden des Jenseits dem tragischen Helden den Tod erleichtert (vgl. S. 223).

Doch noch auf mannigfaltige andere Art kann die erhebende Tragik zustande kommen. Ein interessantes Beispiel bietet der Bettelmönch Robak dar, diese ergreifend tragische Gestalt in dem von einem mächtigen, prächtigen Strome festlicher Freude durchrauschten Epos des Mickiewicz „Herr Thaddäus", das Siegfried Lipiner mit nachdichtender Kraft ins Deutsche übertragen hat. Von dem stolzen Truchseß, dessen Tochter er liebte, höhnisch abgewiesen, ermordet er ihn in Rachewut meuchlings. Nach vergeblichen Versuchen, seine Gewissensqualen zu betäuben, entschließt er sich, ein Leben der Armut, Niedrigkeit, Gefahr, Mühsal auf sich zu nehmen und findet dann auch im Dienste der gefahrvollen Pflichten, die er auf sich genommen hat, den Tod. Dem Verbrechen folgt hier innere Vernichtung und ein hartes, mühsalvolles Leben, das der moralischen Reinigung gewidmet ist. Hier bringt also sogar das pein-

volle Weiterleben eines zerbrochenen Menschen, weil es ernst und beharrlich dem Zwecke des Wiedergutmachens geweiht ist, einen überwiegend erhebenden Eindruck hervor.

3. Arten des Niederdrückend-Tragischen

Wende ich mich nun zu dem Tragischen der niederdrückenden Art, so hätte sich die entsprechende Frage auf die erhebenden Momente zu richten, durch deren Weglassung dem Tragischen in der Regel der Endeindruck des Niederdrückenden gegeben werde. Doch würden die Antworten auf diese Frage so unbestimmt ausfallen, daß ich es vorziehe, die Frage anders zu stellen. Vielleicht wird es möglich sein, bestimmtere Antworten zu erzielen, wenn ich frage: welche Beschaffenheiten der tragischen Verwicklungen lassen, auch wenn dabei auf Erhebung in so umfassender Weise wie möglich hingezielt wird, das Gefühl des Niederdrückenden als kaum vermeidbar erscheinen?

Wir setzen den Fall: die tragische Person vertrete eine gute Sache, eine Sache, die in des Dichters wie in unseren Augen einen Fortschritt der Menschheit zum Guten und Heilvollen bedeutet und daher den Sieg verdient. Und nun nehmen wir weiter an: diese große, gute, heilige Sache dringe nicht durch, sie werde von der Mehrzahl verkannt, von der siegenden Partei niedergetreten, der Ausrottung preisgegeben. Und noch mehr: die siegende Partei bestehe nicht etwa aus Menschen, die sich für eine relativ berechtigte Sache mit weitem und hohem Sinn, mit Hingebung und Begeisterung einsetzen, sondern aus engen, eigensüchtigen, brutalen Seelen. Und weiter: der Dichter halte seine Darstellung nicht so, daß wir in eine helle Zukunft blicken, wo die jetzt unterdrückte Sache siegreich sein werde, sondern er lasse in dem Leser das Gefühl entstehen, daß elende Mittelmäßigkeit, Roheit, Nichtswürdigkeit, Finsternis immerdar zur Herrschaft bestimmt seien und es auch in Zukunft höchstens zu vorübergehender, nutzloser Auflehnung der Erleuchteten und Edlen gegen die herrschenden Mächte kommen werde. Wo das Tragische in dieser oder ähnlicher Weise ausläuft, dort liegt der Eindruck des Trostlosen, Beklemmenden und Lastenden vor, mögen noch so viele und noch so starke erhebende Momente — wie etwa Trotz, Gleichmut, Ergebung im Untergang — daneben angewandt sein.

In der modernen Literatur gibt es zahlreiche Beispiele dafür. Werden in Hauptmanns Webern auch die Soldaten zum Dorfe hinausgejagt, so bringt doch Haltung und Verlauf des Dramas den Eindruck hervor,

daß der Aufstand dieser geschundenen, dumpfen, besinnungslosen Webermasse vergeblich ist, daß die harten Aussauger vom Schlage des Fabrikanten Dreißiger bald wieder die Oberhand gewinnen und all die Keime edler, aufwärtsstrebender Regungen in der Brust der Weber verkümmern werden. Dieses Gefühl des sich aussichtslos weiterschleppenden Jammers legt sich uns am Schlusse des Dramas bleischwer auf die Brust. Und etwas Ähnliches gilt von Hauptmanns Florian Geyer. Mag sich auch in die von Florian Geyer und den aufständischen Bauern vertretene Sache viel Wüstheit und Unverstand gemengt haben, so lagen ihr doch hochfliegende Gedanken und berechtigte Bedürfnisse zugrunde. Und nun wird sie in brutalster Weise niedergetreten und ausgerottet: die siegenden Ritter sind nichts als besoffene, blutdürstige Bestien, ohne jede Spur von Empfindung für das Überragende, Heldenhafte in der Gestalt des zu Tode gehetzten Geyer und für den echten Kern in der ganzen Bauernbewegung. Es gibt kaum ein Drama, das entmutigender, beschämender für das menschliche Selbstgefühl endete. Noch sei das meisterhafte Drama Unruhs „Louis Ferdinand Prinz von Preußen" hervorgehoben. Der Schluß zeigt uns Verwirrung, Flucht: der Prinz ist gefallen, schon sind die Franzosen in nächster Nähe, der König ist ein Jammerbild von Ratlosigkeit, die Königin ruft aus: „Es gibt keine Preußen mehr."

Faßt man diesen ersten Fall des Tragischen der niederdrückenden Art allgemeiner, so erhält man einen zweiten Fall. Auch abgesehen nämlich von dem Schicksal der auf die Zukunft weisenden Sache und auch dort, wo die tragische Verwicklung sich überhaupt nicht um eine solche Sache bewegt, kann die Darstellung so gehalten sein, daß sie den Grundeindruck hervorbringt: es gehe im Leben sinnlos und wüst zu, es laufe alles darunter und darüber, es herrsche allenthalben Gemeinheit, Roheit, Verworfenheit, Dummheit, jämmerliche Mittelmäßigkeit. Geht eine derart trostlos pessimistische Lebensanschauung oder Lebensstimmung durch eine Dichtung, so können im einzelnen noch soviel erhebende Momente hervortreten, und es wird doch der Endeindruck wesentlich durch jenen pessimistischen Grundton bestimmt. Es ist dabei nicht erforderlich, daß eine der Personen der Dichtung oder der Dichter selbst diese pessimistische Lebensauffassung ausspreche; es genügt, wenn der Gang der Ereignisse und die Charaktere den Weltlauf als wirr, gemein, grauenhaft, gehaltlos, wertlos erscheinen lassen.

Auch hierfür bietet Hauptmann Beispiele. Sein Drama „Vor Sonnen-

aufgang" zeigt uns das Leben als einen Schauplatz häßlicher Gemeinheit und unbeschreiblicher Verkommenheit, als einen Schauplatz, auf dem auch die wenigen edlen, vornehmen Naturen — Loth und Helene — infolge der sie umgebenden Verpestung um ihr Glück gebracht werden oder gar zugrunde gehen. Es schlägt uns aus dem Drama ein dicker übelriechender Qualm entgegen und legt sich uns erstickend auf die Brust. Übrigens ist in diesem Drama das Niedrige und Verkommene derart betont, daß die Dichtung zum größten Teile — abgesehen von den beiden eben genannten Gestalten — nicht in den Bereich des Tragischen, sondern des Jämmerlichen und Entsetzlichen (und zuweilen noch dazu in den Bereich dieser Kategorien in dem Sinne des stofflich Ekelerregenden, also Unkünstlerischen) fällt (vgl. S. 68 ff.). Mit diesem Vorbehalt können von Zolas Romanen La terre, La bête humaine als treffliche Beispiele gelten. Wenn der an zweiter Stelle genannte Roman mit der wie eine blinde, taube, tolle Bestie führerlos dahinrasenden Lokomotive schließt, die einen mit betrunkenen Soldaten vollbepackten Zug ins Verderben hineinführt, so ist dieses Schlußbild für die ganze Lebensauffassung, die dem Roman zugrunde liegt, symbolisch. Von Ibsens Dramen sind die Gespenster und die Wildente zu nennen. In noch stärkerem Maße gehört Strindberg hierher. Das grauenhaft Harte und Böse des Lebens kommt wahrhaft erstickend in der Gespenstersonate zum Ausdruck. Freilich darf der Bogen nicht überspannt werden: wenn Schurkerei und Entsetzlichkeit derart gehäuft werden, daß die pessimistische Absicht grell zutage tritt, dann bringt sich die Dichtung um ihre Wirkung. So ist es in vielen Dramen Strindbergs: Totentanz, Brandstätte, Scheiterhaufen: hier wird ein solcher Rattenkönig von Gemeinheiten, Schuftereien und Lastern zusammengeknäult, daß man sich voll Unglauben und Ärger von dem Dichter abwendet. Was er hier zeichnet, das sind nicht lebenskräftige Menschen, sondern zusammengestückelte Ausgeburten eines vor zügellosem Menschenhaß wild und krank gewordenen Genies. Zu den zahlreichen Schriftstellern, die für diese Art des Tragischen Beispiele darbieten, gehört auch Turgenjeff. Durch seine Dichtungen (man denke etwa an Frühlingswogen, Dunst, Die neue Generation) geht als Grundstimmung, daß der Weltlauf ohne Sinn und Ziel sei, daß trübe, wirre Leidenschaften und törichte Schwächen das Leben beherrschen. Nur wird bei ihm die drückende Natur der Tragik durch eine weiche, sentimentale, den Schmerz genießende Stimmung gemildert. Und ähnlich verhält es sich bei zahlreichen anderen russischen Dichtern. Auch an den meister-

haften Roman von Ricarda Huch „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" kann erinnert werden: über den tragischen Geschicken der Personen liegt die Stimmung von der traumhaften Vergänglichkeit der menschlichen Dinge, besonders der Jugend und der Liebe, und von der Unvermeidlichkeit verstrickender moralischer Dunkelheiten. Und der Endeindruck von Raabes Schüdderump läuft doch auch darauf hinaus, daß das Leben ein trübes Wirrsal ist, in dem das Edle und innerlich Vornehme nicht durchdringt und gemeine Seelen und jämmerliche Verhältnisse einengend und untergrabend wirken.

Noch zwei Fälle, in denen das Tragische der niederdrückenden Art entsteht, drängen sich uns bei einer Umschau im Bereiche des Tragischen auf. Wo eine hohe Seele, ein reines Gemüt, ein ideales Streben sei es durch ränkevolle Bösewichte, sei es durch verführende Umgebung oder durch sonstige tückische Schicksale ins Gemeine herabgezogen und vergiftet wird, dort entsteht ein Eindruck von ganz besonders niederschlagender und entmutigender Beschaffenheit. Mögen noch soviel Gegengewichte erhebender Natur angewandt werden, so wird der Endeindruck wohl immer im Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art ausfallen. Ich nenne aus Shakespeare die Zerrüttung, in die Othello durch das boshafte Ränkespiel Jagos und Timon durch seine Schufte von Freunden gestürzt werden, aus Grabbe die Zertrümmerung des Herzogs Theodor von Gothland durch den noch viel ruchloseren Berdoa. Für den in unserer modernen Gesellschaft nicht seltenen Fall, daß eine edle Frau durch ihren geschlechtlich zügellosen, auf ein brutales vermeintliches Recht des eleganten Mannes pochenden Gatten erniedrigt, zertreten, verhärtet wird, enthält das Drama Agrells „Gerettet" ein gutes Beispiel. Sucht man nach einem Fall, wo die Zerrüttung nicht durch böse, verdorbene Menschen, sondern durch die Tücke des Schicksals hervorgebracht wird, so bietet sich Dido bei Virgil als Beispiel dar, die, wie Aneas sie verläßt, sich in wilder Qual und Verzweiflung den Tod gibt. In seinem lesenswerten Roman „Der begrabene Gott" schildert uns Hermann Stehr, wie eine weibliche Seele voll Pflichttreue, Tapferkeit, ungewöhnlicher Innerlichkeit durch ihren finsteren, verbrecherischen Mann und gedrückte Verhältnisse um all ihre Jugend und Lust gebracht wird und in Verödungen, Erstarrungen und inneren Krämpfen jammervoll zugrunde geht. Eine starke Tendenz nach dem Niederdrückenden ist auch dort vorhanden, wo der edle, hochstrebende Mensch weniger durch Verführung von außen, als durch die Dämonen der eigenen Brust verderbt und er-

niedrigt wird. Daher kann die Gestalt Fausts in dem Sinne des Tragischen der niederdrückenden Art dargestellt werden. Der Teufel ist, wenigstens bei den großen Dichtern, die einen Faust gedichtet haben, mag er auch als selbständige verführende Person Faust gegenübertreten, doch in Wahrheit nur die Verkörperung der gefährlichen Leidenschaften und sündhaften Gelüste, die Fausts Inneres durchwühlen. Natürlich darf, wenn Faust ein hierher gehöriges Beispiel sein soll, seine Entwicklung nicht so dargestellt werden, daß der tiefste Kern seines Wesens heil bleibt und das Gute in ihm die Kraft des Sieges über das Böse behält. Daher wirkt der Goethische Faust wenigstens in dieser Beziehung nicht niederdrückend. Wohl aber macht die Faustgestalt bei Marlowe, Grabbe und Anderen einen Eindruck, der uns ein Recht gibt, sie hierher zu ziehen.

Natürlich kann auch beides zusammenwirken: die Verführung und der böse Trieb des eigenen Innern. So ist es meistens, wo ein Weib oder ein Mann in den Sumpf geschlechtlicher Ausschweifungen herabsinkt und der bessere Teil des Wesens verderbt wird. Ein hervorragendes Beispiel bietet die Schilderung, die Alfred de Musset in seinem Werke „La confession d'un enfant du siècle" von seiner eigenen sittlichen Zerrüttung gibt. Wir lernen in ihm einen geistvollen, hochgestimmten Romantiker kennen, der sich in brutalen, gewürzten, verrückten Wollüsten mit unseliger Zerrissenheit herumwirft. Freilich sind die meisten derartigen Fälle, die uns Dramen und Romane schildern, nicht eigentlich tragischer Natur. Es fehlt diesen Männern und Frauen meist an Größe. Es handelt sich vielleicht um eine interessante, nicht ganz gewöhnliche Natur; aber die Erhebung über das Gewöhnliche ist nicht bedeutend genug, um den vollen Eindruck des Tragischen hervorzubringen. Dies gilt von Flauberts Madame Bovary. Ihre sittliche Entartung, ihr Versinken in Kot, der Jammer und die Trivialität bei und nach ihrem Untergang sind so glaublich geschildert, daß, fände nicht die angeführte Einschränkung statt, ein hervorragendes Beispiel des Tragischen der niederdrückenden Art vorliegen würde.

Der zweite Typus, den ich im Auge habe, tritt dort ein, wo ein Bösewicht mit teuflischer Lust edle Menschen in tragischen Untergang stößt und straflos sich seines Triumphes freut. Soll das tragische Unglück, das ein Teufel in Menschengestalt angestiftet hat, uns mit einem Gefühl erfüllen, in dem die Erhebung einen maßgebenden Bestandteil bildet, so müssen wir den Bösewicht sich in Reue und Zerrüttung quälen

oder dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit anheimfallen oder doch um die erhofften Früchte seines Sieges betrogen werden sehen. Steht der Bösewicht befriedigt neben den Greueln, die er geschaffen, so ist in dem Eindruck, den wir hiervon empfangen, das Gefühl der sittlichen Mißordnung, aufschreiende Empörung, ohnmächtiges Vergeltungsbedürfnis derart überwiegend, daß das Tragische der ausgesprochen niederdrückenden Art entsteht. Gerstenbergs Ugolino kann als Beispiel dienen. Trägt schon die durch alle fünf Akte hindurchgehende Entsetzlichkeit der Hungertodesstrafe wesentlich dazu bei, dem Drama den Charakter des Tragischen der pessimistischen Art zu geben, so erhält das Stück diesen Charakter noch mehr durch den Umstand, daß der Bösewicht Ruggieri voll Genugtuung darüber, daß ihm sein Racheplan gelungen ist, weiterlebt. Ich erinnere ferner an Balzacs Erzählung aus der napoleonischen Zeit „Une affaire ténébreuse". Hier wird durch einen überlegen listigen Polizeispion der selbstlos treue Gutsverwalter Michu in den Verdacht gebracht, einen Senator des Kaiserreichs entführt und eingesperrt zu haben. Dieser Schurkenstreich ist so geschickt angelegt, daß es auch den hervorragendsten Advokaten nicht gelingt, die Geschworenen von der Unschuld Michus zu überzeugen. Und so kommt es zu einem unerhörten Justizmorde. Insbesondere bietet Zola hierfür Belege dar. In Ventre de Paris hat sich alles gegen den guten, verrannt idealistischen Florent verschworen. Siegreich ist zum Schlusse die schurkische Rechtschaffenheit der Wursthändlerin Lisa, die unsägliche Gemeinheit der Hallenweiber, der Pfuhl von niedrigen Instinkten und Trieben, der in und um den Hallen brodelt. Noch stärker ist dieser Eindruck am Schlusse von La terre, wo der Erzschurke Buteau triumphiert.

Selbstverständlich gibt es eine Menge Gestalten der niederdrückenden Art, die sich unter die aufgezählten Fälle nicht einreihen lassen. Ich führe die Gestalt Robespierres in dem Epos delle Grazies an. Wohl ist Robespierre als ein nicht nur sich treu, sondern auch subjektiv rein bleibender Glaubensheld, als ein durch die Idee geweihter Kämpfer mit Nachdruck, fast mit Andacht dargestellt; auch bringt die Dichterin ihren Glauben an künftig kommende erfolgreichere Befreier der Menschheit zum Ausdruck. Wenn trotzdem der Untergang Robespierres auf das Gemüt beklemmend, lähmend wirkt, so kommt dies daher, weil, je mehr es dem Ende zugeht, die Dichterin um so deutlicher hervortreten läßt, daß er die Befreiung und Beglückung der Menschen auf einem verfehlten Weg unternommen habe. Wir brechen in die Klage aus: soviel

Kraft, Folgerichtigkeit, Unerschrockenheit, Glaubensmut, Gesinnungsreinheit, soviel Tumult, Angst, Verwüstung und Blut — alles ist vergeblich gewesen! Hier bringt also vor allem das ungeheure Fehlgreifen eines der hervorragendsten Befreier der Menschheit den Eindruck des endgültig Niederdrückenden hervor. Ein völlig anderer Fall liegt dort vor, wenn sich ein edler Mensch, der treu mit allen Wurzeln seines Wesens am guten Alten hängt, in die neuen Anschauungen und Sitten nicht zu finden vermag und nicht nur darunter leidet, sondern sich an diesem Zwiespalt aufreibt und zugrunde geht. Willibald Alexis hat in dem Roman „Der Roland von Berlin" in dem Bürgermeister Johannes Rathenow eine hierher gehörige Gestalt gezeichnet. Für die Gegenwart ist dieser Typus der Tragik besonders charakteristisch: der Umsturz des Grundgefüges der Gesellschaft, der grundlegenden Anschauungen und Wertungen bildet für viele ein Verhängnis: sie sind dem Umsturz innerlich nicht gewachsen, sie fühlen sich entwurzelt, sie verdumpfen, verkümmern, wühlen sich trostlos in sich hinein, kurz enden in innerer Selbstzerstörung.

Noch möchte ich hier auf einen Einwand antworten, der von pessimistischer Seite aus dem Tragischen der befreienden Art gemacht werden könnte. Ein Pessimist könnte sagen: das Tragische der niederdrückenden Art spreche eine bestimmte Weltanschauung mit voller Entschiedenheit aus, während das der befreienden Art uns in der Schwebe lasse; dieser mattere Typus stelle die Welt einerseits zwar nach ihrer furchtbaren Seite hin dar, gebe uns aber anderseits doch zugleich einen hoffnungsvollen Ausblick auf die Macht des Großen und Guten; er rücke die Welt unter zwei entgegengesetzte Beleuchtungen, ohne sie doch in Einheit miteinander zu bringen; das Tragische der niederdrückenden Art sei demnach einheitlicher nach Lebensanschauung und Grundstimmung und stehe darum höher. Hierauf ist zu erwidern, daß der Dichter überhaupt nicht die Verpflichtung hat, seinen Schöpfungen eine bestimmte einheitliche Philosophie zugrunde zu legen, eine abschließende Lösung des jeweiligen philosophischen Problems in ihnen zum Ausdruck zu bringen. So ist es denn auch nicht Sache des Dichters, sondern des Philosophen, zu versuchen, ob er die pessimistischen und die optimistischen Überlegungen, zu denen Bau und Lauf der Welt gegründeten Anlaß gibt, in endgültige Übereinstimmung zu setzen vermöge. Vom Dichter darf nicht verlangt werden, daß er uns in seiner Art, das Tragische darzustellen, die bis zu Ende durchgeführte Lösung der Frage vom Pessimismus und Optimis-

mus gebe. Es ist genug, wenn der tragische Dichter darauf hinweisen kann, daß der Weltlauf auf ernste, nachdenkliche, tiefe Gemüter oft den Eindruck hervorbringe, den er mit seiner Dichtung erzeugen will. Und hierauf kann sich der Dichter des Tragischen der befreienden Art in vollem Maße berufen. Wie oft bringen nicht die Verwicklungen des Weltlaufs den sinnenden Menschen in die Lage, einerseits über das Furchtbare, das der vorliegende Fall enthält, zu erschrecken und anderseits an ihm doch auch Anhaltspunkte für starkes Glauben und ideales Hoffen zu finden! Wir sind, indem wir die menschlichen Schicksale auf uns wirken lassen, nicht immer strenge, systematische Denker. Dies kommt vielmehr nur ausnahmsweise vor. In den bei weitem meisten Fällen nehmen wir die Eindrücke des Lebens nicht als einheitlich verknüpfende, zu Ende denkende Philosophen, sondern als fühlende und sinnende Menschen auf. Und als solche bleiben wir gar oft in schwebenden, geteilten Gemütslagen, in einer Doppelheit der Stimmung und Betrachtung, ohne eine wurzelhafte philosophische Ausgleichung und Vereinigung beider Seiten zustande zu bringen. Auch empfindet die menschliche Natur eine solche Doppelseitigkeit keineswegs notwendig als etwas Beunruhigendes und Widriges. Es kommt nur darauf an, daß die schwebende, geteilte Gemütslage doch zugleich in gewissem Grade Zusammenstimmung und Gleichgewicht aufweise. Dies aber kann stattfinden, auch ohne daß es bis zu logischer Ausgleichung und begründeter philosophischer Synthese kommt. So ist es auch in dem vorliegenden Fall. Werden wir durch ein Ereignis teils mit schneidendem Weh erfüllt und an das Harte, Rohe, Versöhnungslose im Menschenleben gemahnt, teils aber doch auch zu freiem Aufatmen und Emporblicken gebracht, so fühlen wir diese zweite Seite des Eindrucks in der Regel als ein wohltuendes, beruhigendes Gegengewicht. Das Fehlen einer philosophischen Zusammenfassung zu wohlbegründeter Einheit wird noch nicht notwendig als störender Mangel empfunden. So ist also dem Tragischen der befreienden Art keineswegs daraus ein Vorwurf zu machen, daß es die Doppelseitigkeit des ästhetischen Eindrucks nicht in einer einheitlichen, den Pessimismus mit dem Optimismus gedankenmäßig verknüpfenden Weltanschauung zusammenfaßt.

Wichtiger indessen ist es, das Tragische der niederdrückenden Art gegen Unterschätzung und Verkennung aufrechtzuerhalten. Wie ich schon mehrere Male (S. 94 ff., 233, 237) bemerkte, legen die meisten Ästhetiker die Theorie des Tragischen auf den befreienden Typus hin

an.[1] Und auch in dem genießenden Publikum verlangt der bei weitem größere Teil von der Tragödie, daß sie uns bei aller Furchtbarkeit doch zugleich gehoben aus dem Theater treten lasse. Ein kleinerer Teil der Ästhetiker hat ja nun freilich für den niederdrückenden Typus des Tragischen Verständnis; und dies gilt auch von einem Teil des Publikums, besonders des großstädtischen. Allein wo Verständnis und Bedürfnis nach dieser Seite hin vorhanden ist, findet wiederum in der Regel Geringschätzung und Verkennung des erhebenden Typus statt. Besonders gilt dies von jenem verbildeten, überreizten Geschmack, der sich nur dann befriedigt fühlt, wenn die Nerven von unerhört neuen, überraschend gewürzten Empfindungsschauern durchrieselt werden. Das Publikum, das sich von Strindbergs Dramen (seine hellen und glaubensvollen Schöpfungen werden, mindestens auf deutschen Bühnen, bezeichnenderweise nur selten aufgeführt) mit Vorliebe hinreißen läßt, wird seinem größten Teile nach über Schiller mitleidig-lächelnd zur Tagesordnung übergehen. Jene weite Auffassung dagegen, die beide Typen als wertvolle und unentbehrliche Gestaltungen des Tragischen anerkennt und für die Vorzüge eines jeden Typus Verständnis hat, ist äußerst selten zu finden. Und doch vermag nur eine solche Weitherzigkeit der Fülle der tragischen Dichtungen gerecht zu werden. Insbesondere wird die Theorie des Tragischen sich der neuesten Literatur gegenüber nur dann nicht durch blindes, altmodisches Absprechen, durch Ratlosigkeit und Gewalttätigkeit bloßstellen, wenn sie auch dem Tragischen der niederdrückenden Art sein Recht widerfahren läßt.

[1] Auch Werder, der über den pessimistischen Hintergrund der Hamlettragödie treffliche Worte sagt, ist doch der Überzeugung, daß es keine höhere Vernunft als die der wahrhaften Tragik gebe, und daß alle Tragödie Verkündigung der Gerechtigkeit sei (Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, S. 112, 181, 225). — Paul Heyse verlangt für den Schluß des Dramas „die sogenannte poetische Gerechtigkeit": diese entlasse den Zuschauer mit der beruhigten Empfindung, die jedes echte Kunstwerk hervorrufen will (Goethes Dramen in ihrem Verhältnis zur heutigen Bühne. In der Deutschen Rundschau, Bd. 80 [1894], S. 16).

Dreizehnter Abschnitt

Psychologie des Tragischen

1. Die gegenständlichen Gefühle des Tragischen

Wenn auch die ganze Untersuchung sich in der Psychologie des Tragischen bewegte, so gilt es doch jetzt, dieser Seite die Aufmerksamkeit im Zusammenhange zuzuwenden. Einmal blieben verschiedene Gefühle, die für das Tragische charakteristisch sind, unzergliederte Gebilde; beispielsweise wenn von schmerzlicher Teilnahme die Rede war. Sodann erwies es sich im Laufe der Untersuchung vielfach als zweckmäßiger, das Tragische von seiner gegenständlichen Seite aufzufassen, als es in unmittelbar psychologischen Ausdrücken zu bezeichnen. So wenn die Größe der tragischen Persönlichkeit als ein Grundzug hingestellt wurde. Endlich ließ das Eingehen in die Arten und Unterarten und in die Fülle der Beispiele das Psychologische nicht überall genügend hervortreten. So mögen denn die folgenden Darlegungen den Gefühlstypus des Tragischen, wie er sich uns bis jetzt gezeigt hat, teils ergänzen, teils klären, teils zusammenfassen.

Soll in den Gefühlstypus des Tragischen Ordnung kommen, so muß an zwei Unterschiede in den ästhetischen Gefühlen von allgemeiner Bedeutung erinnert werden. Die allgemeine Ästhetik hat zu zeigen, daß dem ästhetisch wirkenden Gegenstande Gefühle doppelter Art entsprechen: *gegenständliche* und *persönliche* Gefühle. Die persönlichen Gefühle wiederum sind teils *teilnehmender*, teils *zuständlicher* Art. Ein Beispiel wird diese Unterschiede verdeutlichen. Wenn ich Othello sehe, wie er von Liebesverlangen glüht, dann im Liebesglück schwelgt, dann von Eifersucht gepeinigt wird, endlich seinen Wahn durchschaut und in Reue und Verzweiflung stirbt, so ist darin eine Reihenfolge von Gefühlen gegeben, die ich sämtlich aus meinem eigenen Ich herausholen muß, wenn mir Othello als von ihnen erfüllt erscheinen soll. Liebesverlangen, Liebesglück, Eifersucht sind Gefühle, die in meinem Bewußtsein irgendwie vorkommen müssen, wenn mir Othello mehr als eine bedeutungsleere Maske sein soll. Und zwar sind diese Gefühle, indem sie in meinem Bewußtsein entstehen, von der selbstverständlichen Gewißheit begleitet, daß sie nicht mir, sondern *dem Gegenstande zugehören*. Beim Haben dieser Gefühle überspringe ich sozusagen ihre Zugehörigkeit zu meinem Bewußtsein, ich fühle sie in den Gegen-

stand ein und habe sie so als eingefühlte, der gegenüberstehenden Person oder Sache einverleibte Gefühle. Dies sind die gegenständlichen Gefühle. Wenn ich dagegen für Othello Bewunderung empfinde, dann für ihn fürchte, Mitleid mit ihm, Grauen vor ihm fühle, so sind dies persönliche Gefühle, und zwar solche teilnehmender Art. Man sieht sofort: die Gefühle der Teilnahme sind entweder bejahend oder verneinend. Wir wenden uns der Person zu oder von ihr ab. Und endlich wenn ich durch dieses Drama niedergedrückt, in Beklemmung versetzt, aufgeregt, durchwühlt werde, so sind dies Zustände meines unmittelbaren Selbstgefühls. Ich rede in dieser Hinsicht von persönlichen Gefühlen der zuständlichen Art.[1]

Über die gegenständlich-tragischen Gefühle kann ich mich kurz fassen. Denn sie sind nichts anderes als der dargelegte Gehalt des Tragischen ins Psychologische übersetzt. Da ist also zunächst an das tragische Leid zu denken. Dieses Leid wird in Wahrheit aus der eigenen Seele in die tragische Person hinaus- und hineinverlegt, mit ihr „verschmolzen", so daß es uns, unter völligem Zurücktreten seines Ursprunges aus unserem eigenen Bewußtsein, als die tragischen Personen selbst erfüllend erscheint. Und es ist weiter an alles das zu denken, was die menschliche Größe ausmacht. Auch die menschliche Größe der Gestalten wird uns nicht etwa durch den Dichter von außen her gegeben; sondern wiederum sind wir selbst es erst, die das im eigenen Bewußtsein als groß Gefühlte in die vom Dichter gezeichneten Personen „einfühlen". Ebenso haben wir an all die Züge und Vorgänge zu denken, die ich als erhebende Momente bezeichnet habe. Nicht die Erhebung als solche natürlich gehört zu den gegenständlichen Gefühlen; sie fällt, wie die Niederdrückung, in den Umkreis der zuständlichen Gefühle. Wohl aber ist das Was, wodurch die Erhebungsgefühle erregt werden, durch Einfühlung, also durch gegenständliche Gefühle allererst zustande gekommen. Trotz, Gleichmut, Ergebung, Loslösung vom Leben, moralische Läuterung entstehen uns an den tragischen Personen geradeso wie ihre Leiden erst durch Einfühlung. Die Aufzählung der erhebenden Momente ist daher, soweit ihr Was in Frage kommt, zugleich eine Aufzählung gegenständlicher Gefühle.

Wird eine ästhetische Gestaltung nach ihren gegenständlichen Gefühlen charakterisiert, so kann für den Leser leicht der Anschein entstehen, als ob die Charakterisierung nicht genügend psychologisch sei. Denn man stößt dabei auf keine eigenartige seelische Funktion, auf keine auszeich-

[1] Vgl. mein System der Ästhetik, Bd. 1, S. 157 ff.

nende Bewußtseinsäußerung. Das Eigenartige liegt hier vielmehr darin, daß der dem Tragischen zugehörige Gefühlsinhalt einen eigenartigen menschlichen Wert darstellt. Das Tragische entbehrt also auch nach dieser Seite keineswegs des psychologisch Charakteristischen, aber dieses besteht nicht in einer besonderen Bewußtseinsfunktion, sondern in einem eigenartigen menschlich-wertvollen Gefühlsinhalt.

2. Die zuständlich-persönlichen Gefühle des Tragischen

Wesentlich anders stellt sich die Sache dar, wenn man auf die persönlichen Gefühle achtet. Und zwar seien zunächst die zuständlich-persönlichen Gefühle ins Auge gefaßt. In dieser Hinsicht kennzeichnet sich das Tragische durch besondere Arten der Bewußtseinsäußerungen.

Wie also, so fragen wir, wird durch das Tragische unser Selbstgefühl erregt? Worin bestehen die Veränderungen, die durch das Tragische in der Art, wie wir uns fühlen, vor sich gehen? Hiermit treten wir in den Mittelpunkt der Psychologie des Tragischen ein.

Ich will dabei aber zunächst nur auf solche Gefühle achten, die durch das Tragische als Tragisches geweckt werden. Ich sehe also von allen solchen Gefühlen ab, die dem Eindruck des Tragischen mit dem gesamten ästhetischen Verhalten oder mit irgendeinem anderen Typus des ästhetischen Verhaltens gemeinsam sind. Nur die Gefühle also, die in ausschließend unterscheidender Weise dem Tragischen zukommen, finden im Folgenden Berücksichtigung.

Dem Leiden und Untergehen eines großen Menschen entspricht, wenn wir zunächst von allem, was erhebendes Moment ist, absehen, eine Haltung des Gemütes, die das Gegenteil von allem Emporgerichteten und Aufstrebenden ist. Es legt sich uns ein Druck auf die Seele, und wir müssen ihm nachgeben. Wir werden niedergezogen. Dieses Gefühl der Herabdrückung, dieses Gerütteltwerden an dem, was in uns fest, zuversichtlich, glaubensstark ist, kommt allem Tragischen zu. Es ist zu bedenken, daß der tragische Leidensweg gewöhnlich eine reiche Folge von immer stärkeren Zerrüttungen umfaßt, und daß sich somit auch die Gefühle der Niederdrückung im Laufe der tragischen Entwicklung häufen und steigern.

Natürlich weisen die Niederdrückungsgefühle manche Unterschiede auf. Wird das niederdrückende Gefühl so stark, daß wir unser ganzes Daseinsgefühl gehemmt spüren, so dürfen wir von Beklemmung

reden. In diesem gesteigerten Falle fehlt uns überhaupt die Fähigkeit, frei aufzuatmen, uns unbefangen dem Lebensstrom hinzugeben. Unser ganzes Lebensgefühl ist gepreßt, dumpf eingeengt. Tritt Jammer und Verderben mit jäher Plötzlichkeit, mit niederschmetternder Wucht ein, dann fühlen wir uns in der Herabdrückung zugleich erschreckt. Eine andere Färbung wieder ist die Angstigung. Sie gehört dort zu dem Charakter der niederdrückenden Gefühle, wo durch die Darstellung von Jammer und Untergang das Leben als so gefahrvoll erscheint, daß unser Lebensgefühl seine Sicherheit zu verlieren, uns Rat- und Hilflosigkeit zu überkommen droht. In gewissen Fällen tragen die niederdrückenden Gefühle den Charakter des Quälenden. So verhält es sich besonders dann, wenn wir durch die Darstellung einer Kette von Leiden den Eindruck empfangen: nun sei es genug, nun sei die Grenze des Erträglichen für den Helden und uns erreicht, und wenn trotzdem die Steigerung des Leides unerbittlich weitergeht. Mit dem Beklemmenden, Erschreckenden, Angstigenden, Quälenden sind keineswegs nebengeordnete Arten der niederdrückenden Gefühle bezeichnet, sondern nur einige besonders charakteristische Typen herausgehoben, die sich mannigfach miteinander verbinden können.

Nun aber erfahren die tragischen Niederdrückungsgefühle ein eigentümliches Schärfer- und Herberwerden durch das ausführlich erörterte Kontrastgefühl (S. 63 ff.). Dieses Gefühl gehört nun allerdings streng genommen zu den Teilnehmungsgefühlen; doch sei es sogleich an dieser Stelle unseres psychologischen Zusammenhanges eingefügt, da die Niederdrückungsgefühle von ihm aus ihre besonders charakteristische Gestaltung erhalten. Die eigentümliche Teilnehmung, die wir im Kontrastgefühl an dem Schicksal des großen Menschen empfinden, ist zur Genüge gekennzeichnet worden. Wir fühlen: gerade der große Mensch sollte zu Gelingen und Heil, zu ungehemmt segensvollem Ausleben gelangen; diese sich an die menschliche Größe knüpfende Erwartung wird durch das hereinbrechende Verderben zu Schanden; wir empfinden in dem Jammer und Untergang des großen Menschen eine beunruhigende Beimischung von Widersinn. Auf diese Weise kennzeichnen sich die tragischen Niederdrückungsgefühle durch einen gewissen inneren Zusammenprall, durch eine Art Zurückweisung: das Gefühl eines Sollens stößt zusammen mit dem Gefühl einer Tatsächlichkeit. Der große Mensch sollte zu Glück und Heil kommen; er stürzt tatsächlich ins Verderben. Die Niederdrückung der einfachen Traurigkeit verläuft

gleichsam glatter, ungebrochener. Es fehlt das Aufeinanderstoßen jenes Kontrastes und so die damit verknüpfte eigentümliche Herbheit des Tragischen.

Was weist nun, gegenüber dieser Häufung von Unlust, der zuständlich-subjektive Eindruck des Tragischen an Lust auf? Mit dieser Frage stoßen wir auf die Erhebungsgefühle. Wir sahen: in jedem Tragischen kommen Erhebungsgefühle vor, nur sehr verschieden dem Grade, der Art und der Zahl nach. Bald sind sie mit solcher Wirkung vorhanden, daß sie sich in einer für den Gesamteindruck des Tragischen mit-ausschlaggebenden Weise mit den Niederdrückungsgefühlen verbinden. Bald sind sie nicht imstande, den tragischen Gesamteindruck fühlbar mitzubestimmen.

In den Erhebungsgefühlen findet eine Aufrichtung des Selbstgefühles statt. Wir fühlen uns gekräftigt, befestigt; wir richten uns an dem Helden empor; zuversichtliche, vertrauende Gefühle entstehen in uns. Das Niederdrückungsgefühl droht unserem Selbst sein festes Gerüst zu nehmen, es in sich zusammensinken zu lassen. Jetzt dagegen erhält unser Selbst einen starken Trieb nach aufwärts.

Das Charakteristische im Tragischen besteht nun darin, daß beide Richtungen des Selbstgefühls, das Zusammensinken und das Sichemporheben, zugleich stattfinden, durch dieselbe Gestalt, dieselbe Entwicklung, dasselbe Ereignis hervorgerufen werden. Genau dieselbe Stelle einer Dichtung gibt unserem Selbstgefühl die beiden entgegengesetzten Haltungsweisen, wenn auch bald mehr die eine, bald mehr die andere hervortritt.

Mit dem Zusammensein von Niederdrückung und Erhebung ist es streng zu nehmen. Es wäre eine unrichtige Wiedergabe des Erlebten, wenn bloß ein Wechsel von Niederdrückung und Erhebung zugegeben würde. Unsere Innenerfahrung zeigt uns im Genießen des Tragischen keineswegs ein Auseinanderfallen unseres Bewußtseins in niederdrückende und erhebende Gefühle, so daß wir etwa nur in nachträglicher Überschau beide Gefühle reproduktiv zusammenbrächten. Vielmehr fühlen wir uns im tragischen Innenerleben, indem wir niedergedrückt sind, zugleich erhoben, und umgekehrt. Es liegt in strengem Zugleichsein eine Doppelseitigkeit in der Bewegung unseres Selbstgefühles vor. Dasselbe eine Gefühlserlebnis umspannt beides: Niederdrückung und Erhebung, Unlust und Lust.

Diese Einheit ist noch schärfer ins Auge zu fassen. Es liegt nahe, das Zugleichsein von Niederdrückung und Erhebung als ein Misch-

gefühl aufzufassen. Und es wird gegen den Ausdruck nichts einzuwenden sein, wenn man die Vorstellung eines Gemenges, und werde dieses als noch so innig gedacht, gänzlich fernhält. Betrachte ich schlicht und treu, was ich in jenem Zugleichsein erlebe, so finde ich zweierlei darin vor: einmal die beiden oft genannten Gefühle, ein jedes in seiner eigentümlichen Qualität sich von dem anderen abhebend, und dann die ebenso einheitliche, in sich unzerlegbare Gesamt- oder Komplexqualität des auf jenen beiden gesonderten Qualitäten sich aufbauenden Gesamtgefühls. Es verhält sich hiermit genau so wie mit dem Hören eines Dreiklanges. Neben den einzelnen Tönen und ihren Qualitäten erleben wir zugleich die Qualität des Dreiklanges als solche, und diese Komplexqualität gibt sich uns als ein ebenso unzerlegbar Einfaches zu spüren wie die Qualität der gesonderten Töne. Bald lenken wir unsere Aufmerksamkeit mehr auf die Sondertöne, bald mehr auf das Gesamtergebnis. So auch im Erleben des Tragischen: wir geben uns bald mehr den Komponenten des Gesamterlebnisses hin, bald mehr der Gefühlseinheit, in welche die beiden Komponenten zusammengehen. So ist also von der Gefühlsqualität des Gesamterlebnisses jeder Gedanke an so etwas wie eine chemische Mischung gänzlich fernzuhalten.[1] Wie jede Qualität, ist auch die Gefühlsqualität des Gesamterlebnisses ein in eine bestimmte „Solchheit" Zusammengehendes.

Als passender Name für die einheitliche Qualität des Gesamterlebnisses bietet sich der Ausdruck „Erschütterung" dar. Wir fühlen jene einheitliche Qualität als eine gewisse gegensätzliche Bewegung unseres Innern, als ein Ineinander von Auf und Nieder. Und dies drückt sich sprachgefühlsmäßig in dem Wort „Erschütterung" aus. Doch hat die Erschütterung auch einen engeren Sinn. Besonders gegen den Schluß einer tragischen Darstellung hin entwickeln sich die niederdrückenden und erhebenden Gefühle in reichlichem Maße und sich drängender Folge. Durch den letzten Akt einer Tragödie pflegt das Gemüt ohne Pause bald durch überwiegend niederdrückende, bald durch mächtig hervordrängende erhebende Gefühle in heftige Bewegung versetzt zu werden. Dieser rasche Wechsel im Überwiegen der niederdrückenden und erhebenden Gefühle, wie er besonders gegen den Schluß der Tragödie auftritt, darf im

[1] Müller-Freienfels beispielsweise findet das Wesen der „Mischgefühle" (und er rechnet auch das Tragische dazu) darin, daß „die Gefühle in jedem Falle sich mischen und sich zu einem einheitlichen Gefühle kombinieren" (Psychologie der Kunst, Bd. 1, S. 140).

engeren Sinne als Erschütterung bezeichnet werden. Das Selbstgefühl droht in sich zusammenzusinken, richtet sich dann aber tapfer empor, um bald wieder einen Sturz in die Tiefe zu erleben, und so fort.

3. Die Teilnehmungsgefühle des Tragischen

Die teilnehmenden Gefühle sind von allen tragischen Gefühlen am meisten erörtert worden; ja sehr oft hat man überhaupt nur an sie gedacht, wenn von tragischen Gefühlen die Rede war. Denn Furcht und Mitleid — dieser Tummelplatz für die älteren Betrachtungen über das Tragische — gehören hierher.

Sollen die teilnehmenden Gefühle, wie sie durch tragische Vorgänge entstehen, umfassend betrachtet werden, so muß man sich vergegenwärtigen, daß sie in doppelter Weise erregt werden: einmal im Hinblick auf die bestimmte tragische Gestalt und ihr Leiden, sodann aber zugleich hinsichtlich des menschlichen Lebens, der Menschheit, der Welt. Denn in dem tragischen Einzelfall stellt sich uns doch — wie sich uns erwiesen hat — mehr oder weniger ein menschheitliches Geschehen dar. Und je nachdem sich uns im Tragischen das menschheitliche Geschehen darstellt, fühlen wir uns zu Leben, Menschheit, Welt in verschiedene Arten der Teilnahme versetzt. Wie ich schon bemerkte (S. 252), gehört auch das zur Genüge erörterte tragische Kontrastgefühl zu den Teilnehmungsgefühlen. Doch sehe ich hier von ihm ab.

Ich fasse zunächst die Gefühle der Teilnahme für die bestimmte tragische Person und ihr Einzelschicksal ins Auge. Da heben sich begreiflicherweise besonders die Teilnehmungsgefühle hervor, die sich auf die leidende und untergehende Einzelperson beziehen.

Diese äußern sich in doppelter Form: je nachdem sie sich auf ihr gegenwärtiges oder ihr zukünftiges Leid beziehen. In jenem Falle haben wir es mit Mitleid, in diesem mit Furcht zu tun.

Genauer ist es, in dem ersten Falle von Mit-Leiden zu sprechen und das Mitleid als einen besonders häufigen Unterfall zu betrachten. Das Mit-Leiden kann nämlich etwas Starkes, Tapferes an sich haben. Ich nehme an: der leidende Mensch steht in seinen Schmerzen und Kämpfen unerschüttert da; die Schmerzen dienen nur dazu, um seine Tapferkeit, sein Heldentum um so glänzender zu entfalten. Hier empfinden wir ein Mit-Leiden der Kraft und nicht weiches Hinschmelzen. Es wäre gekünstelt, dieses mit dem Gefühl der Stärke verbundene Mit-Leiden in das Mitleid einbeziehen zu wollen. Dem Prometheus des Äschy-

los oder Byrons Lucifer gegenüber trägt das Mit-Leiden der Hauptsache nach nicht das weiche, gelöste, hingebungsvolle Gepräge des Mitleids.

In anderen Fällen dagegen erweckt die tragische Person in uns Mitleid im eigentlichen Sinne des Wortes. Es ist überall dort der Fall, wo die tragische Person in uns vorwiegend die Empfindung erregt, wie sehr sie überhaupt oder in dieser Lage dem Schmerze offen stehe, wie leicht und tief er in ihr Eingang finde, welche Qualen und Zerrüttungen er anrichte; kurz wo uns das Gefühl von der Schmerzempfindlichkeit der vom Unheil getroffenen Person überwältigt. In solchen Fällen nimmt das Mit-Leiden jenen weichen, hinschmelzenden, Tränen nahelegenden Charakter an, der das Mitleid kennzeichnet. Aristoteles findet besonders solche Stoffe Mitleid erregend, wo der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet.[1] In der Tat sind gerade solche Untaten geeignet, im Zuschauer das Gefühl von dem Preisgegebensein der dabei beteiligten Personen an den Schmerz in lebhaftester Weise zu erzeugen. Und auch in einer anderen, allgemeineren Bemerkung des Aristoteles ist etwas Wahres. Er sagt, daß wir dem unverdient Leidenden Mitleid spenden.[2] Jedenfalls ist das unverschuldete Leiden ein günstiger Fall für Erweckung des Mitleids, da dem unverdient Leidenden gegenüber keine Gefühle entstehen, die dem Mitleid entgegenzuwirken vermöchten. Das Mitleid hat etwas Sichlösendes, Weichfließendes, Überquellendes, Herzöffnendes, bang Umschließendes, was jenem tapferen Mit-Leiden fremd ist. Sehen wir den gewaltigen Lear, an dem jeder Zoll ein König war, zerbrochen, von Qualen überwältigt, dem Jammer des Wahnsinns verfallen, so werden wir von Mitleid durchweicht und durchschüttelt. Ein anderes Beispiel für tiefe, fast leidenschaftliche Mitleidserregung bietet Goethes Gretchen in der Kerkerszene. Wagners Walküre hat zwei Szenen, die uns im höchsten Grade zu Mitleid stimmen: erstlich die Szene, wo Siegmund von Brünnhilde sein Todeslos verkündet erhält, und dann jene, wo Brünnhilde wegen ihres herrlich eigenmächtigen Verfahrens von Wotan ihre Strafe empfängt.

Noch eine besondere Färbung des Mitleids möchte ich hervorheben. Es kommt vor, daß das Leiden der tragischen Person so fürchterliche, jammervolle, ekelerregende Formen annimmt, daß wir uns von dem Leiden bei allem Mitgefühl doch zugleich grausend abwenden. In diesem Falle ist mit der weichen Hinwendung unseres Gefühls zu dem Leiden-

[1] Aristoteles, Poetik, Kap. 14.
[2] Aristoteles, Poetik, Kap. 13.

den zugleich eine gewisse Abwendung verknüpft. Wir möchten unser Angesicht verhüllen, wir möchten fliehen vor solchem Übermaß des Leidens, vor solch häßlichen Zerstörungen des Menschlichen durch das Leiden. Medea und Jason am Schlusse der Tragödie Grillparzers, Tristan im dritten Akt bei Wagner, aber ebenso der Fuhrmann Henschel und Rose Bernd in der Tiefe ihres Jammers und Odysseus im ersten Akte bei Hauptmann können als Beispiele gelten. Oder man mag an die unerhörten, martervollen Selbstzerstörungen denken, denen wir in manchen Gestalten bei Dostojewskij, Strindberg, Fritz von Unruh begegnen.

Gehört das Leid der tragischen Person nicht der Gegenwart an, sondern erst der Zukunft, so tritt an Stelle des Mit-Leidens das Voraus-Leiden, die Furcht. Wir ahnen oder wissen, daß der tragischen Person schweres Leid oder gar Verderben bevorsteht, wir sehen die furchtbare, verschlingende Macht immer näher rücken, wir fürchten für den Helden. Es handelt sich hier also nicht um Furcht vor dem Helden, sondern um Furcht für ihn. Dramen wie König Ödipus oder die Braut von Messina steigern dieses Gefühl bis zum äußersten. Der Liebesbund zwischen Lohengrin und Else bei Wagner ist an die Bedingung geknüpft, daß sie unbedingten Glauben an ihren Geliebten habe und darum ihn nicht nach Namen, Stellung, Herkunft frage. Zugleich aber wird die Versuchung und Gefahr für Else, die verhängnisschwere Frage zu tun, immer größer und größer. So schauen wir mit steigendem Bangen die Zertrümmerung des überschwenglichen Glückes Beider voraus.

Zwei Fälle heben sich hier besonders hervor. Das eine Mal weiß die tragische Person nichts von der Gefahr, in der sie sich befindet; ahnungslos, im Gefühl der Sicherheit, im Wahne des Gelingens schreitet sie weiter. Der Zuschauer dagegen ist eingeweiht in das ihr drohende Leid und Verderben. Hierbei gibt es wieder zwei Möglichkeiten. Die Gegenmacht geht geheim vor, unterwühlt den Boden, stellt Fallen. Octavio verheimlicht vor Wallenstein seine vernichtenden Ränke, Alba vor Egmont die Falle, in die er ihn lockt. Es kann aber auch vorkommen, daß nur die Befangenheit und Verblendung der tragischen Person diese hindert, die Gefahr, vor der sie steht, gewahr zu werden. So ist es bei Lear, der den beiden Töchtern vertraut; bei Hero, die in dem vierten Aufzug der Tragödie Grillparzers die ihr drohenden Gefahren nicht bemerkt.

Der zweite Fall tritt dort ein, wo das tragische Individuum selbst die schweren Stürme vorausahnt oder voraussieht, die es erschüttern oder gar hinwegfegen werden. Dabei ist es möglich, daß sich das

Individuum auch gegenwärtig schon in tragischem Leid befindet. Zugleich aber ahnt oder weiß es, daß zu dem Leid der Gegenwart neues und schwereres Leid hinzukommen werde. In diesem Falle geht im Zuschauer beides zugleich vor: Mit-Leiden und Voraus-Leiden. Als Coriolan sich entschließt, den Bitten der Mutter Gehör zu geben und den Krieg gegen die Vaterstadt einzustellen, sieht er voraus, daß ihm dies Gefahr, wo nicht den Tod bringen werde. Indem wir seine Brust von den Stürmen der gegenwärtigen Lage erschüttert sehen und Mitleid empfinden, werden wir zugleich, in Vorausahnung der drohenden Gefahr, von Furcht für ihn bewegt. Dieses Beispiel kann uns auch lehren, daß der Furcht im Gemüte des Zuschauers nicht notwendig Furcht im Gemüte des Helden, der sein Verderben voraussieht, zu entsprechen braucht. Coriolan sieht völlig furchtlos die Gefahr vor sich aufsteigen. In anderen Fällen dagegen ist die Seele der tragischen Person selbst von Bangen und Furcht vor dem vorausgeahnten Unheil erfüllt. So ist es bei Grillparzers Medea, wo sie Jason vergeblich von der Erbeutung des Vließes abzuhalten sucht, oder bei Hebbels Judith, wo sie vor dem Antreten des verhängnisvollen Ganges im Gebete ringt. Beides, Mit-Leiden und Voraus-Leiden, weiß Mickiewicz in uns aufs äußerste zu steigern, wo er in den Dziady die satanischen Mißhandlungen, welche der Zar über die Polen verhängt, mit einer Racheglut, Hassesschärfe und einem heiligen Zorn ohnegleichen schildert.

Übrigens erzeugt keineswegs *jedes* verderbenbringende Leid der tragischen Person Wehegefühle im Leser. Ist es ein Frevler, den Leid und Untergang als Strafe trifft, so überwiegt bei weitem Befriedigung über die Vergeltung und Gerechtigkeit. Und umgekehrt: wenn wir den Verbrecher zu Gelingen und Glück emporsteigen sehen, so antworten wir mit Unlustgefühlen. Es ist moralische Mißbilligung in verschiedenen Formen, was diesen Unlustgefühlen zugrunde liegt. Man sieht, wie sehr man sich auf unserem Gebiete vor Verallgemeinerungen hüten muß. Besonders das Tragische des Verbrechens, aber auch schon bis zu gewissem Grade das Tragische des schweren Frevels bedingt, wie rücksichtlich der objektiven Zusammensetzung, so auch im subjektiven Eindruck starke Abweichungen von den grundlegenden Aufstellungen.

Teilnehmende Gefühle anderer Art ergeben sich, wenn wir auf die tragischen Personen nicht sowohl nach ihrem Leiden, als vielmehr nach der sittlichen und menschlichen Haltung achten, die ihr Gemüt und Wille während des Leidens zeigt. Ich will die nach dieser Richtung hervor-

gerufenen Gefühle kurz die sittlich-teilnehmenden Gefühle nennen.

Diese Gefühle sind entweder ablehnender oder zustimmender Art. Wenn die tragische Person sich zu Freveln und Verbrechen herabwürdigt, so entstehen in uns Gefühle der Mißbilligung, Verwerfung, des Abscheus. Und je mehr ein Sturz ins Gemeine, Häßliche und Schmutzige vorliegt, um so stärker tritt der Abscheu hervor. Er kann dann zum Grauen und Entsetzen anwachsen. Wenn wir Macbeth sich in blutigen, himmelschreienden Verbrechen verhärten sehen, so fühlen wir eine immer gewaltigere Kluft sich zwischen ihm und uns auftun, und wir kehren uns entsetzensvoll von dem Frevler ab.

Teilnehmende Gefühle zustimmender Art entstehen vor allem dort, wo sich der tragische Held in allem Leid und Verderben auf der Bahn des Guten und Edlen erhält. Hier entsteht Anerkennung, Bewunderung, Verehrung, Ehrfurcht, Anbetung. Der Graf von Charolais in den ersten drei Akten bei Beer-Hofmann, die den Opfertod sterben wollende Ottegebe in Hauptmanns Armem Heinrich mögen als Beispiele dienen. Aber auch wo durch menschliche Zerrüttung und Verwilderung, Schuld und Schande das Gute strahlend hindurchbricht, entspringen diese positiv-teilnehmenden Gefühle. Der arme Heinrich bei Hauptmann sinkt zum wilden Tier herab, entäußert sich aller Kultur und Scham, zugleich aber leuchtet aus all diesen Ertötungen und Verwilderungen seine reine, verinnerlichte Menschlichkeit hervor. Darum erweckt er in so hohem Grade Gefühle nicht nur der erbarmenden, sondern auch der emporblickenden, staunenden Liebe. Und Ähnliches läßt sich von Emanuel Quint und dem Odysseus desselben Dichters sagen.

Und überhaupt gehören die teilnehmenden Gefühle hierher, die sich an die erhebenden Momente knüpfen, sofern diese in menschlich wertvollen Äußerungen der tragisch leidenden Person bestehen. Alles, was diese an tapferem Trotz, an ruhigem Gleichmut, an hochgesinnter Ergebung, innerem Wachstum aufweist, gibt uns Gefühle der Anerkennung, des Zutrauens. Wenn wir Agnes Bernauer bei Hebbel angesichts des Todes mutig an ihrer Liebe festhalten, die Versuchung zu feiger Verleugnung von sich weisen und dann in dem hebenden Bewußtsein ihrer Reinheit und ihres Rechts zum Tode schreiten sehen, so werden in uns starke Gefühle der Bewunderung und Ehrfurcht erweckt. Oder man denke an das Selbstbildnis Rembrandts im Wiener Museum, das ihn als alten Mann im roten Untergewande darstellt: diesem von heldenhafter Tapferkeit im

rohen Lebenskampfe und zugleich von Lebensangst erfüllten Antlitz gegenüber empfinden wir neben Wehegefühlen des Mitleids zugleich Gefühle tapferen Zutrauens und liebender Ehrfurcht.

So charakterisiert sich also das Tragische auch hinsichtlich der teilnehmenden Gefühle für die Einzelperson durch ein Zusammentreten verschiedenartiger Regungen. Zu Mitleid, das schon selbst wieder sehr verschieden auftreten kann, und zu Furcht gesellen sich sittlich-teilnehmende Gefühle teils ablehnender, teils zustimmender Art. Besonders charakteristisch aber ist, daß sich mit dem weichen Mitleid und der bangen Furcht die aufrichtenden Gefühle der Anerkennung, Achtung, Verehrung verbinden.

Wie der tragische Einzelfall überhaupt sich schicksalsmäßig erweitert und ins Menschheitlich-Bedeutungsvolle vertieft, so gewinnen auch die gekennzeichneten teilnehmenden Gefühle einen weiteren und tieferen Nachhall in teilnehmenden Weltgefühlen. Auch zur Welt verhalten wir uns angesichts des tragischen Vorganges teils ablehnend, teils bejahend. Indem die tragischen Gestalten und Entwicklungen an uns vorüberziehen, erscheint uns das Weltgetriebe gemäß der Grundstimmung des Tragischen als etwas Banges, Unruhe, Angst und Grausen Einflößendes, zugleich aber, insoweit erhebende Momente fühlbar werden, als ein Geschehen, das uns zu Vertrauen, zu mutiger Zustimmung auffordert. Demgemäß überwiegen im Tragischen der niederdrückenden Art bei weitem die Gefühle des Bangens, Schreckens, Entsetzens vor der Welt. Im Tragischen der befreienden Art dagegen bilden vertrauensvolle Gefühle zur Welt ein fühlbares Gegengewicht.

Überblicke ich die Weltgefühle, mit denen die Darstellungen des Tragischen schließen, so heben sich folgende fünf Typen hervor.

Am meisten nach der Unlustseite hin stehen die Weltgefühle des *Grauens*. Endet eine Dichtung mit dem entschiedenen Eindrucke des Harten, Rohen, Wilden, des Widerspruchsvollen, Abgrundartigen, Sinnlosen des Weltlaufs, so fühlen wir Grauen, Angst, Schrecken, Entsetzen vor ihm. Es wäre Schönfärberei, wenn man angesichts der Schicksale des Ödipus, der Antigone, König Lears, Othellos, Hamlets oder auch Brands, Kaiser Julians bei Ibsen in Abrede stellen wollte, daß Weltgefühle düsterster Art zum Kern des tragischen Eindrucks gehören. Besonders wo eine reine, edle Seele von der wilden Wut des Schicksals erfaßt wird, ebenso wo ein großangelegter Mensch von innen her in Zerklüftung, Zerrüttung, Verfinsterung gestürzt wird, natürlich auch wo

beides zusammentrifft, dort legt sich ein schwerer, aufregender Druck auf unsere Seele; wir fühlen, an welch schmerzvollen Rissen, an welch gemeinen Widersprüchen, an welch unheimlichem Widersinn das Weltgeschehen leidet.

Wir werden in einem der folgenden Abschnitte das Tragische der typisch- von dem der individuell-menschlichen Art unterscheiden. Ich führe diesen Unterschied schon hier an, weil ich an ihn den Satz knüpfen will, daß tragische Weltgefühle überhaupt von jener ersten Form des Tragischen in stärkerem Maße als von der zweiten ausgehen. Wo die Tragik der individuellen Art sich bis ins Eigensinnige, bis in einen Ausnahmefall zuspitzt, dort kann eine Ausweitung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen nur noch in geringerem Grade vorkommen. Die Tragik in Hebbels Judith beispielsweise ist individueller eingegrenzt, mehr an die Besonderheit dieses höchst eigengearteten Individuums geknüpft als etwa die Tragik in Maria Magdalene.[1] Daher wird durch Judith über den Weltlauf der Graus der Sinnlosigkeit nicht in dem Maße gebreitet wie durch das bürgerliche Trauerspiel. Oder ich erinnere an Balzac: wie oft endet hier eine beseligende Leidenschaft in jähem gräßlichen Verderben! In der Erzählung „Das Mädchen mit den Goldaugen" beispielsweise wird eine unheimliche erotische Romantik durch ein hart-grauenhaftes Schicksal zerschnitten. Allein es berührt uns dieses Schicksal mehr wie ein einzelner Fall von ausgesuchter Entsetzlichkeit, als daß der Weltlauf unter diese Beleuchtung gerückt würde. Oder man denke an Maeterlincks virtuos gemachtes, aber dünnes, nur auf einen Ton gestimmtes Drama „L'Intruse". Wir fühlen hier den der Mutter nahenden Tod gespenstisch leise, wie ein banges, unfaßbares, aber gewaltiges Etwas, in den Kreis der am späten Abend im Nebenzimmer versammelten Familienmitglieder eintreten. So unheimlich es uns indessen dabei auch zumute werden mag, so spüren wir doch die uns beklemmende Bangigkeit mehr als eine individuelle Anwandlung. Denn der Tod tritt uns hier weniger mit dem Gewicht einer Weltmacht entgegen, sondern mehr insofern, als Personen von krankhafter Nervenreizbarkeit unter dem Druck der Ereignisse und Umgebung das Eintreten des Todes in das Haus in der Form einer sie anwandelnden Unruhe empfinden. Die Darstellung von allerhand bangen Nervenbebungen, die das Vorgefühl von

[1] Vgl. Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels; Wien 1877; Bd. 1, S. 388 f. Doch geht Kuh zu weit, wenn er sagt, daß Judith „in die bedenkliche Sphäre der psychologischen Unica hineingehoben ist".

dem an eine geliebte Person herantretenden Tode in sonderbar überempfindlichen Menschen erzeugt, vermag im Leser nur in geringem Grade Weltgefühle zu erregen. Dieses durch den Unterschied der typischen und individuellen Tragik bedingte Mehr oder Weniger in der Ausweitung der tragischen Gefühle zu Weltgefühlen gilt auch rücksichtlich aller folgenden Arten tragischer Weltgefühle.

Im Gefolge des Weltkrieges ist im Drama, wie überhaupt in der Kunst, eine ungeheure Steigerung der Grausigkeitsgefühle eingetreten. Die unerhörten Entsetzlichkeiten, die auf die Krieger einstürmten, haben auf die dichterische Phantasie in dem Sinne eingewirkt, daß ihr nichts entsetzlich genug sein kann und ein wahrer Wetteifer, sich im Aussinnen von Entsetzlichkeiten zu überbieten, entstanden ist. So sind viele Tragödien der Gegenwart — ich erinnere an „Das Geschlecht" und an „Platz" von Fritz von Unruh oder an die Dramen von Ernst Toller „Die Wandlung" oder „Masse Mensch" — wahrhaft überlastet mit unerträglichen Gräßlichkeiten.

Nicht mehr so stark auf Seite des Unlustvollen stehen die tragischen Weltgefühle dort, wo der tragische Verlauf *bange Unruhe*, zagendes, fragendes Staunen, verwunderndes Ausrufen über das Sonderbare, Dunkle, Rätselhafte des Weltlaufes erweckt. Solche Gefühle entstehen angesichts von Tragödien, in denen das Schicksal vernunftmäßiger waltet, aber dabei doch ein bedeutender Rest von Geheimnis, Unfaßbarkeit, Befremdlichkeit übrig bleibt. Wenn wir das Steigen und Fallen des Jürg Jenatsch bei Meyer, den Wechsel und Wandel von Macht und Größe, Glanz und Glück an uns vorübergehen lassen, so erfüllt uns der Lauf der menschlichen Dinge mit Fragen und Zweifeln, ohne daß wir Antwort und Lösung zu geben wüßten. Der Weltlauf birgt, so scheint es, dunkle Rätsel, beklemmende Geheimnisse. Natürlich ist, wenn ich von solchem Eindruck spreche, dabei vorausgesetzt, daß die tragische Dichtung nicht auf einen aufgeblasenen Verstand oder eine kahle Phantasie treffe. Naseweise Alleswisser, naturwissenschaftliche Vernichter aller Geheimnisse werden sich auch über die meisten anderen Seiten an dem tragischen Eindruck, wie er hier gekennzeichnet wird, weit hinausgewachsen dünken.

Wieder anders ist es, wenn uns der tragische Weltlauf nach seinen furchtbaren Seiten vorwiegend den Eindruck des Feierlichen, vielleicht sogar Heiligen macht und *ehrfurchtsvollen* Schauder erweckt. Das tragische Schicksal kann, sofern es Wunden schlägt und ins Verderben stößt, doch so dargestellt werden, daß es uns — neben anderen Ge-

fühlen, die es einflößt — zugleich in jenen feierlich düsteren Ernst versetzt. Das tragische Schicksal erscheint als erhaben über alles menschliche Fragen, Forschen, Rechenschaftfordern; es wirkt furchtbar, aber wie aus heiligem Hintergrunde, wie aus weihevoller, unnahbarer Tiefe herauf. Besonders dort gewinnt der Eindruck des Tragischen diese oder eine ähnliche Färbung, wo dem waltenden Schicksal erhabene Strenge und zugleich das düstere Licht des Weltgeheimnisses gegeben wird. Ich denke dabei namentlich an Aschylos. Aber auch an ganz anderen Stellen der Geschichte der Tragödie begegnen uns Dichtungen von derartigen Eindrücken. In besonderem Grade gehört die Tragik in Richard Wagners Dichtungen hierher. Ja durch das Zusammenwirken mit der Musik erreicht hier die Feierlichkeit der Weltgefühle eine überschwengliche Tiefe und transzendente Vergeistigung wie kaum anderswo. Doch auch Hebbels muß hier gedacht werden. Denke ich an Herodes und Mariamne oder an den Ring des Gyges, so treten mir Menschen vor Augen, in deren Wesensgrunde das schwere, geheimnisvoll düstere Welträtsel fragend und beunruhigend pocht. Und etwas Ähnliches gilt von dem Demetrios und den anderen Dramen des in den Bahnen Hebbels schaffenden Paul Ernst. Sodann ist Maeterlinck hier mit Nachdruck zu erwähnen. Das Walten der Weltmächte erscheint in seinen Märchentragödien — beispielsweise in Pelleas und Melisande, in Aglavaine und Selysette — als umwoben von trauriger Süße. Es geht durch die Welt ein unendlich leidvolles und unendlich seliges Klingen und Duften. Die Sehnsuchtstiefen des Daseins scheinen bei Maeterlinck aufzuseufzen und aufzujubeln. Hier sind es also feierliche Weltgefühle von einer mehr weichen Art im Vergleiche zu den vorigen Beispielen.

Liegen diese Gefühle schon stark nach der Seite der Lust, so gilt dies in noch höherem Maße von den beruhigenden Gefühlen, die sich an den Charakter der Notwendigkeit knüpfen, den die tragischen Geschicke an sich tragen. Ich habe hier solche Fälle im Auge, in denen aus dem Ablauf der Ereignisse der stille, in allem Tumult und Kampf friedliche, in allem Wirrsal durchsichtig gesetzliche, allem Trotzen und Jammern gegenüber erhaben unwidersprechliche Charakter der Notwendigkeit besonders eindrucksvoll zu uns spricht (S. 224 f.). Wir können dann das tragische Weh in fühlbar beruhigter und gelinderter Weise erleben. Besonders bei Einfachheit und Durchsichtigkeit der Komposition gelingt es, das ehern Notwendige so hervortreten zu lassen, daß ihm im tragischen Akkord ein milder Ton antwortet. Natürlich muß die ganze Lebensanschauung

des Dichters etwas nach dieser Seite hin Entgegenkommendes an sich haben, wenn die Notwendigkeit in dieser lindernden Weise wirken soll. Die Antigone des Sophokles, Schillers Wallenstein, Grillparzers Sappho können diese Gefühlswirkung veranschaulichen. Es ist kein Widerspruch, wenn ich vorhin Wallenstein als Beispiel für die bangen Weltgefühle angeführt habe. Von verschiedenen Stellen des Verlaufes der Tragödie gehen eben verschiedene Arten von Weltgefühlen aus.

Wo dagegen an der durch den tragischen Vorgang hindurchgehenden Notwendigkeit gemäß der dichterischen Darstellung das Gepräge des unbarmherzig Harten, des wild Grausamen, des brutal Sinnlosen überwiegend hervortritt, dort ist von dieser beruhigenden Wirkung selbstverständlich nichts zu spüren. So ist es bei den Dichtern, die das Schreckliche, Wehetuende, Marternde, das in gewissen Charakteren und Lagen angelegt ist, unerschrocken und schonungslos bis in die äußersten Folgewirkungen hinaustreiben. Man denke an Kleist, Zola, Ibsen, Hauptmann. Ebensowenig kann von einem lindernden Eindruck der Notwendigkeit in solchen Dichtungen die Rede sein, in denen am Gange der Geschicke besonders das Phantastische, Tolle, Gespensterhafte in die Augen fällt; wie etwa in den Elixiren des Teufels von Hoffmann, wo wir hinter den Geschicken des Bruders Medardus und seines Geschlechtes überall die romantische Ausschweifung des Dichters spüren.

Schließlich sind die Weltgefühle ins Auge zu fassen, die ein freudiges Hoffen und Vertrauen zur Welt bedeuten. Je nach der Art und dem Grad der erhebenden Momente sind diese hoffenden, vertrauenden Weltgefühle sehr verschieden. Den höchsten Grad erreichen sie wohl dort, wo der Dichter die Sache des untergehenden Helden schon in der Gegenwart siegen oder uns doch die jetzt untergehende Sache als dereinst siegreich werdend ahnen läßt. In solchen Fällen keimen und wachsen durch alles Grauen Gefühle des Glaubens an das Gute und heilvoll Gerichtete der Weltmächte empor. Auch ein in außergewöhnlichem Maße stattfindendes Geläutert- und Erhöhtwerden des gequälten Helden durch seine Qualen — wie dies im ersten Akt von Shelleys Entfesseltem Prometheus dargestellt wird — kann uns mit starker Siegesfreudigkeit erfüllen.

Eine besondere Stellung nehmen die Weltgefühle im Tragischen des Verbrechens und der schweren Schuld ein. Hier haftet ihnen eine ausgesprochen moralische Färbung an: das Gefühl der verletzten und das der sich wiederherstellenden sittlichen Weltordnung treten zusammen. Wenn in der Bibel die Missetäterin Isebel von den Hunden gefressen wird,

so erblicken wir darin, auch wenn Elia ihr dieses Ende nicht geweissagt hätte, das Walten des gerechten Gottes. In den vollkommensten Fällen — man denke an Macbeth — erheben wir uns hier bis zu „dem Gefühl der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten sittlichen Macht".[1]

Jetzt leuchtet ein, daß die Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht als den beiden tragischen Gefühlen bei weitem nicht ausreicht.[2] Auch wenn wir von den gegenständlichen tragischen Gefühlen ganz absehen, so fehlt bei Aristoteles ungeheuer viel. Vor allem kommt die ganze Masse der zuständlich-persönlichen Gefühle bei ihm nicht vor. Die ganze Stufenleiter der niederdrückenden und erhebenden Gefühle bleibt unbeachtet. Aber auch die teilnehmenden Gefühle sind nur sehr unvollständig berücksichtigt. Weder das tapfere Mit-Leiden, noch das Mitleidsgrausen lassen sich einfach unter den Begriff des Mitleids bringen. Ebensowenig aber lassen sich die Gefühle des sittlichen Abscheus, ohne künstlich zu werden, einfach als Furcht hinstellen; geschweige daß Aristoteles die Furcht in einem Sinne faßte, der dies rechtfertigen könnte. Ferner fehlt bei Aristoteles jedwede Berücksichtigung der Gefühle der Anerkennung, der Bewunderung, des Zutrauens. Und endlich sind die tragischen Weltgefühle in keiner Weise erwähnt. Kurz nur als ein allererster Anfang der Analyse der tragischen Gefühle kann die Theorie des Aristoteles angesehen werden. Außerdem aber leidet die Zusammenstellung von Mitleid und Furcht bei Aristoteles an dem schweren Mangel der Unbestimmtheit. Aus seiner Darstellung geht weder hervor, auf welche genaueren Gegenstände sich Mitleid und Furcht beziehen, noch auch in welchem Verhältnisse sie zueinander stehen.[3] Wie wäre denn auch sonst in diesen Dingen, die, wenn sie nur überhaupt zum Ausdruck gebracht wären, sich nur schwer mißverstehen ließen, die schreiende Uneinigkeit der Erklärer des Aristoteles zu verstehen?

Es wäre ungerecht, Aristoteles aus der angedeuteten Magerkeit und Unbestimmtheit einen Vorwurf machen zu wollen. Bedenkt man, daß die

[1] Vischer, Ästhetik, § 145. Man vergleiche auch die Kritik, die Vischer an der Aristotelischen Furcht- und Mitleids-Theorie übt (§ 143).

[2] Auch Wilamowitz-Moellendorf urteilt, daß „die Beschränkung auf jene zwei Affekte zu eng sei". Aber er scheint mir zu weit zu gehen, wenn er behauptet, daß die Athener im Theater überhaupt nichts von den Affekten des Mitleids und der Furcht erlebt haben (Einleitung in die griechische Tragödie, S. 109 f.). Vgl. hierzu System der Ästhetik, Bd. 2, S. 334 f.

[3] Überzeugend legt dies Julius Walter in der „Geschichte der Ästhetik im Altertum" (Leipzig 1893), S. 612 ff. dar. Man vergleiche auch Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 242 ff.

Theorie des Tragischen damals in ihren ersten Anfängen stand, so wird man vielmehr für das Eindringende und Scharfe, das seine Unterscheidungen und Zergliederungen an sich tragen, Bewunderung haben müssen. Auch darf man nicht vergessen, daß die ganze Denkungsweise und Weltanschauung des Aristoteles nicht geeignet war, zu einer erschöpfenden, verständnistiefen Würdigung des geheimnisvollen, feierlich religiösen Charakters der Tragödien des Äschylos und Sophokles zu führen. Es hieße, Unmögliches von Aristoteles verlangen, wenn man von ihm ein kongeniales Verständnis der Gemütserschütterungen, wie sie die Tragödie seines Volkes hervorrief, erwartete. Schwerer dagegen ist es begreiflich, daß auch heute noch, nachdem doch die Erfahrung vom Tragischen unvergleichlich reichhaltiger und die psychologische Analyse eindringender und feiner geworden ist, in der Theorie des Tragischen zuweilen der Gedanke vertreten wird, daß mit der Hervorhebung von Furcht und Mitleid der tragische Eindruck vollkommen treffend oder wenigstens in der Hauptsache erschöpfend wiedergegeben sei. Besonders nachdrücklich hat in der letzten Zeit Baumgart diese Ansicht verfochten. Er ist der Überzeugung, daß wir uns in der Auffassung vom Wesen der Tragödie durchaus in den Gedankenbahnen Aristoteles und Lessings bewegen müssen.[1] Mir will umgekehrt scheinen — und dieses ganze Buch soll es dartun —, daß die Theorie des Tragischen, gemessen mit Maßstäben, wie sie an die moderne Ästhetik angelegt werden dürfen, eine kümmerliche bliebe, wenn sie auf dem Boden von Aristoteles und Lessing verharren wollte. Hiermit verträgt sich vollkommen die freudige Anerkennung, daß diese Denker für ihre Zeit in der Ästhetik Großes, ja Staunenswertes geleistet haben. Was übrigens Lessing betrifft, so ist er noch einseitiger, als Aristoteles, indem er das Mitleid als den wahren, entscheidenden tragischen Affekt zu betrachten geneigt ist.[2]

[1] Baumgart, Handbuch der Poetik, S. 423. — Jacob Bernays sagt: In der Erregung von Mitleid und Furcht das Geheimnis der tragischen Kunst herauserkannt zu haben, sei das unvergängliche Verdienst des Aristoteles (Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama; Berlin 1880; S. 72). Auch wenn man wie Klein (Geschichte des Dramas, Bd. 1, S. 13 ff.) das Wesen von Mitleid und Furcht zu gewaltigen, geheimnisvollen Affekten erweitert und vertieft, gelingt es nicht, dem Eindruck des Tragischen gerecht zu werden. Auch Groos bekennt sich, was die Analyse der tragischen Unlustgefühle betrifft, zu der Ansicht, daß vor der Gewalt dieser beiden Affekte alle anderen Regungen schmerzlicher Art verschwinden (Einleitung in die Ästhetik, S. 352).

[2] So ist es in der mit dem 74. Stück der Hamburgischen Dramaturgie beginnenden Auseinandersetzung, in der sich Lessing in der bekannten Weise mit der Aristotelischen Furcht- und Mitleidslehre beschäftigt. Bedeutend einseitiger noch läßt

4. Die Lust am Tragischen

Worin besteht, so frage ich zum Schluß dieser psychologischen Zergliederung, der Genuß am Tragischen? Man begegnet zuweilen Menschen, für die das Tragische etwas Störendes, ja Quälendes hat. Seelen, die in einem stillen, zarten Gleichgewicht leben, können durch das Tragische derart aus sich hinausgeworfen werden, daß sie es lieber meiden.[1] Und wer hat nicht schon Zeiten gehabt, wo ihm ein Lustspiel oder selbst ein toller Schwank weit lieber war als das herrlichste Trauerspiel? Doch wird davon die Tatsache nicht umgestoßen, daß für jeden, der auf der Bildungshöhe steht, wie sie das Verständnis der tragischen Dichtungen erfordert, und außerdem für ernstere, strengere Genüsse empfänglich ist, in den allermeisten Fällen das Tragische eine Quelle reichen und immer wieder gesuchten Genusses bildet. Wie läßt sich dieser Genuß verstehen?

Diese Frage drängt sich vor allem darum auf, weil das Tragische *als Tragisches*, soweit die ihm entsprechenden subjektiv-zuständlichen Gefühle in Betracht kommen, zweifellos in überwiegendem Maße Unlust mit sich führt. Mögen noch so viele erhebende Momente entgegenwirken, so handelt es sich doch dabei niemals um ein Überwiegen der Erhebungen. Käme es zu einem solchen Überwiegen, so wäre eben damit der Gefühlstypus des Tragischen verlassen. Eine überwiegend versöhnungsvolle Gemütsstimmung am Schlusse einer Dichtung würde bedeuten, daß diese Dichtung einem anderen Typus als dem Tragischen angehört. Wo der Tod vom Dichter wie ein milder Freund dargestellt wird, überwiegt freilich nicht die Unlust; aber es liegt dann eben nicht mehr Tragik vor. Wie ist es denn also zu erklären, daß trotz der außerordentlich starken unlustvollen Gefühle, mit denen wir auf den tragischen Vorgang antworten, dennoch von Genuß an der Tragik die Rede sein darf?

er sich in dem Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn aus. Hier bemüht er sich wiederholt, mit sich darüber ins Reine zu kommen, wie sich die Affekte der Furcht und insbesondere der Bewunderung zum Mitleid verhalten. Immer aber ist er der Ansicht, daß sich Furcht und Bewunderung auf Mitleid zurückführen lassen (in den Briefen vom 13. und 28. November und vom 18. Dezember 1756). Derselben Ansicht ist Mendelssohn: er verwirft die Einteilung der tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleid; vielmehr sei, so glaubt er, der Schrecken auf das Mitleid zurückzuführen (Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Moritz Brasch; Leipzig 1880; Bd. 2, S. 79, 111 f. [in den Briefen über die Empfindungen und in der Rhapsodie über die Empfindungen]). Auch Schiller ist nicht frei von einseitiger Betonung des Mitleids.

[1] Sagt doch selbst Goethe einmal: „Ich erschrecke vor dem Unternehmen einer Tragödie und bin beinah überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte" (Brief an Schiller vom 9. Dezember 1797).

Um dies zu verstehen, müssen wir den Gesamteindruck des Tragischen ins Auge fassen. Denn der Gesamteindruck des Tragischen umfaßt auch diejenigen Gefühle, die das Tragische insofern erzeugt, als es ein zu künstlerischer Darstellung gebrachter Vorgang ist. Die durch die künstlerische Darstellung des Tragischen erweckten Gefühle fließen in den Eindruck ein, den das Tragische hervorruft, wenn sie auch nicht das Unterscheidende, das Allereigentümlichste darin bilden. Lassen wir Hamlet oder Lear auf uns wirken, so gehen in den ästhetischen Eindruck, den die tragischen Verläufe in diesen Dramen auf uns machen, zahlreiche Gefühle ein, die nicht unmittelbar dem Tragischen als Tragischen entstammen, die aber doch zu dem Eindruck des Tragischen gehören, weil das Tragische als ein künstlerisch dargestellter Vorgang auch an allen Gefühlen teilnimmt, die das künstlerische Gestalten des Tragischen mit sich führt.

Machen wir uns also jetzt klar, was alles an Lust in dem tragischen Gesamteindruck zu finden ist. Da werden wir zunächst an die Lustgefühle denken, die den erhebenden Momenten entsprechen. Sind sie auch niemals für sich allein imstande, den Genuß am Tragischen zu begründen, so sind sie doch eben eine von den Lustquellen, die sich zu dem Genuß am Tragischen vereinigen. Wir haben bei Betrachtung der erhebenden Momente ausführlich gesehen, wie ihnen Erregungen unseres Selbstgefühls von kräftigender, reinigender, befreiender Art entsprechen. Und betrachtet man die Gefühle der Teilnahme, so treten auch hier den unlustvollen Erregungen des Mitleids, der Furcht, des Abscheus, des Grausens Gefühle der sittlichen Befriedigung, der Anerkennung, Bewunderung, des Zutrauens entgegen. Und auch jene erweiterten Gefühle der Teilnahme, die ich Weltgefühle nannte, enthalten in ähnlicher Weise, wie wir gesehen haben, verschiedene Bestandteile lustvoller Art.

Sodann haben wir die dem Mitleid zugemischten starken Lustbestandteile heranzuziehen. Ohne Zweifel wohnt dem Mitleid, auch abgesehen von dem durch den Kontrast erhöhten Sicherheitsgefühl, erhebliche Lust bei: es ist die Lust, die wir empfinden, indem wir unser Herz erwärmen und erweitern, unser Gefühl dahingeben, den Leidenden mit unserem Gefühl umfangen und hegen. Besonders Mendelssohn war bemüht, das Mitleid als „die Seele unseres Vergnügens am Tragischen" zu erweisen.[1] Freilich erreicht diese Lust im Mitleid nur dort einen erheblichen

[1] Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Brasch, Bd. 2, S. 78 ff. (in den Briefen über die Empfindungen).

Grad, wo die leidende Person uns nicht vorwiegend abstößt, sondern sich uns als liebenswert ans Herz legt. Aber auch abgesehen davon lehrt uns die innere Erfahrung, daß die Lust des Mitleids bestenfalls nur eine nebensächliche Quelle für den Genuß am Tragischen ist.

Soll der Genuß am Tragischen, auch an dem der niederdrückenden Art, verständlich werden, so muß auf die *im weiteren Sinne tragischen Gefühle* geachtet werden. Ich verstehe darunter alle diejenigen Gefühle, die dadurch entstehen, daß das Tragische an den *allgemein-ästhetischen Wirkungen* teilnimmt. Ganz besonders aber werden diese Gefühle insofern wichtig, als es sich nicht um die naturästhetische Erscheinung des Tragischen, sondern um das *künstlerisch dargestellte* Tragische handelt. Diese Gefühle hat das Tragische mit allen oder doch mit einigen anderen ästhetischen Gestaltungen gemeinsam. Insofern aber diese nicht-eigentümlich tragischen Gefühle in den Gesamteindruck des Tragischen eingehen, werden sie für diesen Gesamteindruck mitbestimmend. Unter diesen im weiteren Sinne tragischen Gefühlen finden sich nun auch solche, die dem tragischen Gesamteindruck ein vorwiegend lustvolles Gepräge zu geben vermögen.

Ich nenne zunächst die Lust der Lebenssteigerung oder, wie ich sie im ersten Bande meiner Ästhetik (S. 352) bezeichnet habe, die Lust der Gefühlslebendigkeit. In allem ästhetischen Verhalten spüren wir uns in besonderem Grade lebendig, beflügelt, voll frohen Dranges. Durch die tragischen Verwicklungen und Kämpfe erreicht dieses Lebendigkeitsgefühl einen ungewöhnlich hohen Grad. Wir fühlen uns in Wallung, Entladung, Durchschüttelung. Gefühle brechen hervor, reißen uns in die Höhe, stürzen dann wieder hinab. Es ist, als ob unser Inneres immer neue Gefühlsquellen öffnete. Alles wogt und strömt in uns. Und diese Lebenssteigerung, mögen auch die dargestellten Schicksale noch so schmerzensreich sein, empfinden wir als genußvoll. So ist denn auch schon öfters in der Literatur des Tragischen auf die in der starken Erregung, Erschütterung, Durchschüttelung, Aufwühlung als solcher liegende Lustquelle hingewiesen worden. Nicolai, Mendelssohn und Lessing suchten in ihrem Briefwechsel den Grund für das Vergnügen am Tragischen in dieser Richtung. Sie wiesen darauf hin, daß die Affekte *als* Affekte, also abgesehen von dem unangenehmen Gegenstande, angenehm seien.[1]

[1] Nicolai an Lessing den 31. August 1756, Lessing an Mendelssohn den 2. Februar 1757, Nicolai und Mendelssohn an Lessing den 29. April 1757. Erich Schmidt sieht „in unserer allgemeinen Aufnahmsfähigkeit und in unserem Trieb, alle in uns

Besonders nachdrücklich sucht Nicolai in seiner Abhandlung vom Trauerspiele die „Erregung der Leidenschaften" als den „wahren und einzigen Zweck des Trauerspiels" zu erweisen.[1] Aus der ästhetischen Literatur der Gegenwart weise ich auf Carl Stumpf hin, der in einem höchst beachtenswerten Vortrage die „vorübergehende Aufwühlung brachliegender Gefühlskraft" als eine wesentliche Lustquelle für das Tragische ansieht.[2] Daß diese Lustquelle ganz in der Richtung der Philosophie Nietzsches liegt, braucht nicht erst begründet zu werden. Der Tragödiendichter rufe uns zu: „Es ist der Reiz allen Reizes: dieses aufregende, wechselnde, gefährliche, düstere und oft sonnendurchglühte Dasein! Es ist ein Abenteuer, zu leben!"[3]

Eine weitere starke Lustquelle, die das Tragische mit allen anderen ästhetischen Gestaltungen gemeinsam hat, liegt in dem Menschlich-Bedeutungsvollen als solchem. Auch in dieser Hinsicht bildet das Tragische einen besonders günstigen Boden für das Entstehen von Lustgefühlen. Gerade das Tragische zeigt uns das Menschliche nach seinen tiefsten und mächtigsten Kräften, nach seinen schwersten und entscheidungsvollsten Kämpfen, nach seinen gefährlichsten und zugleich segensreichsten Entwicklungen. Das Menschlich-Bedeutungsvolle ist hier, so sagten wir (S. 83 f.), zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen gesteigert.[4] Nun wirkt das Menschlich-Bedeutungsvolle überall, wo es uns entgegentritt, lusterregend. Es ist stets unmittelbar ein Genuß, Leben und Welt nach bedeutungsvollen

schlummernden Regungen zu betätigen", den Hauptgrund für unsere „Lust am Trauerspiel" (Lessing; Berlin 1892; Bd. 2, S. 119). Schon Dubos hatte das Vergnügen am Tragischen aus der Lust der Seele an starken Erregungen hergeleitet (Réflexions critiques sur la peinture et la poésie; 6. Aufl., Paris 1755; Bd. 1, S. 5 ff.). Auch Ahrem weist in dem (S. 64) erwähnten Schriftchen nachdrücklich auf die „Lust des Gefühles der erhöhten psychischen Tätigkeit" hin (S. 30, 44).

[1] Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele (Kürschners Deutsche Nationalliteratur Bd. 72, S. 329 ff.). Auch Kant hat in der Vorlesung über Anthropologie, die er im Wintersemester 1775/76 hielt, das Vergnügen an der Tragödie aus der inneren Motion, aus der Durcharbeitung aller Organe, aus dem starken und freien Spiel der Gemütskräfte hergeleitet (mitgeteilt bei Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft; Göttingen 1901; S. 135). Ein andermal (1779) drückte Kant denselben Gedanken (daß wir durch das Tragische in unserem Innern in gedeihlicher Weise durchschüttelt werden) in sinnlich-vergröbernder und epigrammatisch zuspitzender Weise mit den Worten aus: „Das Vergnügen an Tragödien . . . liegt also nicht in der Idee, sondern im Magen" (ebenda, S. 194).

[2] Carl Stumpf, Die Lust am Trauerspiel (enthalten in den Philosophischen Reden und Vorträgen; Leipzig 1910; S. 7 ff.).

[3] Nietzsche, Morgenröte, Aphorismus 240.

[4] Lipps legt treffend dar, wie die Einfühlung in das Leiden uns in die Tiefe des Menschen führt (Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, S. 50 f.).

Zügen dargestellt, in ihren Triebkräften und Tiefen offenbart zu sehen. Um wieviel mehr muß dies der Fall sein, wo, wie im Tragischen, jene Steigerung des menschlich-bedeutungsvollen Charakters vorliegt. Und diese Genußquelle wird auch durch erschreckenden, grauenhaften Inhalt nicht einfach verschüttet. Auch wo grausige Zusammenbrüche dargestellt werden, liegt doch in dem Umstande, daß wir mit diesen Entsetzlichkeiten einen tiefen Blick in das Wesen des Menschen, der menschlichen Entwicklung und des Weltgetriebes tun, eine Quelle des Genießens. So Entsetzliches uns Shakespeare auch in Lear oder Othello vorführt, so wirkt doch die Gewißheit, daß der Dichter uns hierin wesenhafte Mächte des menschlichen Herzens offenbart, in lusterregender Weise. Indem uns der Dichter Laster und Bosheit an ihrem verderblichen Werke zeigt, fühlen wir uns hellsehend werden; und dies erfüllt uns mit Lust. Voraussetzung ist dabei freilich, daß die dichterische Darstellung die bedeutsamen Seiten des tragischen Gegenstandes auch wirklich zur Geltung bringe. Wenn ein Dichter lediglich einen Haufen nackter Scheußlichkeit bietet, ohne sie in das Menschlich-Bedeutungsvolle zu vertiefen (wie etwa Strindberg in vielen seiner Dramen: im Vater, in Fräulein Julia, im Scheiterhaufen und sonst), kann es natürlich auch zu keiner Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen kommen.

Doch es gilt, auch die übrigen allgemeinen ästhetischen Lustquellen heranzuziehen. Dem Genuß am Tragischen kommen sämtliche Lusterregungen zugute, die durch die künstlerische Darstellung des Tragischen hervorgerufen werden, auch wenn es sich um Arten der Lust handelt, die keinerlei Beziehung zum Tragischen als solchem haben. Man hat sich dabei zunächst vor Augen zu halten die Lust des Einfühlens: die Freude an der anschaulichen Herausarbeitung der seelenvoll vertieften Gestalten. Sodann fällt die Lust an Gliederung und Einheit in die Wagschale. Bald stellt der Dichter den tragischen Verlauf in einfacher, durchsichtiger, bald in kunstvoll ineinandergreifender Gliederung dar. Ebenso ist an die unstoffliche, entlastende Wirkung, die von jeder künstlerischen Darstellung auf uns ausgeht, zu denken. In allen diesen Stücken erhält der Genuß, der durch das Tragische in seiner Eigenart erzeugt wird, hilfreichen Zuzug von der allgemeinen Natur der künstlerischen Ausgestaltung her.

Weiter aber ist auch zu berücksichtigen, daß jede besondere Kunstgattung, in der das Tragische erscheint, ihre besonderen lustvollen Seiten an sich hat, und daß diese gleichfalls in den Genuß am Tragischen einfließen. Insofern das Tragische in der Form der Dichtkunst dar-

gestellt wird, kommen ihm alle Lustgefühle zugute, die der Form der Dichtung entsprechen. So etwa der Wohllaut der Verse oder der Reiz, den die Phantasieanschaulichkeit als solche mit sich führt. Ebenso nimmt der tragische Verlauf, insofern er genauer als *Drama* dargestellt ist, an allen Lustgefühlen teil, die dem Drama als solchem eigentümlich sind. Ich habe etwa die Geschlossenheit der dramatischen Komposition, die Gegenwartswucht der Charaktere im Drama, die Lebendigkeit des Dialogs vor Augen.

Und endlich sind auch die *individuellen* Vorzüge zu beachten, die gerade diesem Dichter und vielleicht gerade besonders bei diesem bestimmten Dichtungswerk zukommen. Auch die hieraus entspringende Lust geht in den Genuß am Tragischen ein. Die eigentümlich herbe Art des Individualisierens beispielsweise, durch die sich der spätere Grillparzer kennzeichnet, bietet einen nicht geringen Genuß. Und dieser Genuß kommt auch dem tragischen Eindruck zugute, den etwa das tragische Schicksal Libussas oder Rudolfs des Zweiten hervorbringt.

Sodann aber ist der Blick noch nach einer anderen Richtung zu lenken: auch die besonderen ästhetischen Grundgestalten, in die das Tragische sozusagen eingebettet werden kann, sind mit ihrer Lust ins Auge zu fassen. Und da kommt vor allem das *Erhabene* in Betracht. Wir sahen: die tragische Person fällt zwar nicht notwendig unter das Erhabene; aber in der Mehrzahl der Fälle ist das Tragische von erhabener Wirkung. Überall wo dies der Fall ist, fließen auch die mit dem Erhabenheitseindruck verknüpften Lustgefühle — und sie sind, wie ich in dem zweiten Bande der Ästhetik eingehend dargelegt habe (S. 137 ff.), von bedeutender Stärke — in den Gesamteindruck des Tragischen ein. Vor allem fällt dabei die *lustvolle Steigerung unseres Selbstgefühls* in die Wagschale. Indem wir uns in den übermächtigen Gehalt einfühlen, erfährt unser Lebens- und Kraftgefühl eine Erhöhung weit über das gewöhnliche Maß hinaus, ein Wachstum ins Außerordentliche. Soweit also die tragischen Gestalten und Vorgänge erhaben sind, schaffen sie durch die lustvolle Erhöhung unseres Selbstgefühls eine gegen die Unlust des Tragischen gerichtete Gegenbewegung. Auch sogar der tragische Tod als solcher kann, wo er als majestätische Macht dargestellt ist, in diesem Sinne wirken. Carl Stumpf legt in seinem gedankenreichen Vortrag über die Lust am Trauerspiel auf die aus dem Erhabenen fließende Lustquelle besonderes Gewicht.[1]

[1] Carl Stumpf, Philosophische Reden und Vorträge, S. 21 ff.

Jetzt ist begreiflich, daß auch das niederdrückende Tragische in seinem Gesamteindruck überwiegende Lust zu bereiten imstande ist. Wenn es auch arm an erhebenden Momenten ist und somit die aus diesen fließende Lust nicht erheblich in Betracht kommt, so kann doch von den hier aufgeführten Seiten der künstlerischen Darstellung so viel Lust entspringen, daß der eudämonistische Gesamtertrag nach der positiven Richtung hin ausfällt.

Man darf nicht einwenden: in der Vielheit der hier aufgeführten Lustquellen für das Tragische liege ein Verdachtsgrund gegen die Richtigkeit dieser ganzen Anschauung. Auch die ästhetische Lust überhaupt ist, wie ich an anderem Orte auseinandergesetzt habe,[1] keineswegs einfacher Art, vielmehr höchst zusammengesetzter Natur. Ich halte es für grundverfehlt, den Genuß am Tragischen aus einem einzigen Punkte her abzuleiten. Wohl ist das Tragische seinem *Gehalte* nach eine organische Einheit. Die verschiedenen Momente, so haben wir gesehen, schließen sich zu einem charakteristischen, in sich zusammengehörigen Ganzen zusammen. Daraus folgt aber nicht im mindesten, daß die Lust am Tragischen in einer einzigen bestimmten Lustart bestehen müsse. Vielmehr ist es von vornherein wahrscheinlich, daß, von allem anderen abgesehen, dem Tragischen schon mit Rücksicht auf seinen vielseitigen Gehalt eine Mannigfaltigkeit von Lust entsprechen werde.[2]

Als besonders verkehrt erscheint es mir, wenn man, wozu gerade heute mancherlei Neigung besteht, die tragische Befriedigung aus Grausamkeitswollust ableitet. Ein Trieb zur Grausamkeit liege tief in des Menschen Herz verborgen. So entstehe, wenn vielleicht auch uneingestanden, ein unheimlich-wohliges Behagen beim Anblick fremder Leiden. Bei Nietzsche taucht zuweilen dieser Gedanke auf. Der Genuß der Tragödie erinnert ihn an die Kunst der Olympier, sich am Unglück der Menschen zu erbauen. Dieser Genuß bedeute einen Schritt nach dem idealischen Götter-Kannibalentum hin.[3] Wer könnte sich, wenn er Philoklet, Coriolan, Maria Stuart, Hero leiden sieht, an ihren Schmerzen grausamer-

[1] System der Ästhetik, Bd. 1, S. 341 ff.

[2] G. Heymans versucht, die Lust am Tragischen einzig daraus herzuleiten, daß die Aufmerksamkeit auf ein großes Leid „krampfhaft" festgelegt wird. Die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher der Blick auf das große Leid hingezogen wird, sei es, wodurch Lust erzeugt werde. Schließlich beruhe sonach der Genuß am Tragischen auf der „Lust der müheloſen Wahrnehmung" (Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Bd. 3. Leipzig 1922. S. 37).

[3] Nietzsche, Morgenröte, Aphorismus 144.

weise laben? Nur bei wenigen Naturen wird dies, wenn ich den hochstehenden Kulturmenschen ins Auge fasse, zutreffen.

Hier möge noch ein für allemal Folgendes bemerkt sein. Für alle Erfordernisse, die hier für das Tragische aufgestellt worden sind, besteht die Voraussetzung, daß diese Erfordernisse selbstverständlich nur dann ihre volle Wirkung im Sinne des Tragischen ausüben, wenn sie nach allen Seiten hin zu vollkommener künstlerischer Ausgestaltung gebracht worden sind. Wenn beispielsweise die „Größe des tragischen Helden im Untergang" psychologisch unglaubwürdig oder schablonenhaft dargestellt würde, so würde es ihr an tragischer Wirkung fehlen. Oder wenn die „Leiden" des tragischen Menschen nicht anschaulich gemacht, sondern in Unbestimmtheit und Verschwommenheit gelassen würden, so würde gleichfalls die tragische Wirkung ausbleiben oder doch herabgesetzt sein. Die vollkommene künstlerische Ausführung wurde also überall stillschweigend mitgedacht. Dagegen habe ich darauf verzichtet, darzulegen, worin diese vollkommene künstlerische Ausführung bestehe. Zu diesem Zwecke hätte ich viel zu sehr teils in allgemeine ästhetische Erörterungen, teils in die Ästhetik des Dramas, des Epos usw. hinübergreifen müssen.

In welchem Grade unvollkommene dichterische Gestaltung die tragische Wirkung zu stören imstande ist, mag an einigen Beispielen verdeutlicht werden. In Miß Sara Sampson ist das Schicksal Saras und Mellefonts von Lessing zweifellos tragisch gemeint. Allein die dichterische Ausführung, die kaum einen Naturton enthält und uns mit abstrakt-moralischen und lehrhaft-erbaulichen Reden überschüttet, läßt keinen tragischen Eindruck aufkommen. In Friedrich Schlegels Alarcos ist es der kalte, gedunsene, mystische Schwulst, der uns die Tragik des Dramas kaum fühlen läßt. In Gutzkows Wally berührt die Tragik wenigstens nicht tief, weil es dem Dichter zu sehr an der Fähigkeit gebricht, Wally zu einer psychologisch glaubhaften und individuellen Gestalt zu verdichten. Sudermann vernichtet die tragische Wirkung der Drei Reiherfedern durch die unklare und gequälte symbolische Darstellung. In Schnitzlers Drama „Der Schleier der Beatrice" steht das unnütz Wüste und Tumultuarische der Darstellung, das Krampfartige der Phantasieanstrengungen des Dichters der tragischen Wirkung im Wege. Oder man nehme Antonie und Stella von Bierbaum. Abgesehen von dem Kokettieren mit widerlicher Perversität ist es das psychologisch Willkürliche und das Theatereffektmäßige, was diesem manche eigenartige Schönheit enthaltenden Drama die tragische Wirkung raubt.

Vierzehnter Abschnitt

Die Nebengefühle des Tragischen

1. Ästhetische Begleitgefühle des Tragischen

Wenn ein tragischer Vorgang an uns vorübergeht, so werden in uns außer den im letzten Abschnitt beschriebenen Gefühlen noch überaus zahlreiche Gefühle anderer Art erweckt. Ich denke zunächst daran, daß die Darstellung eines tragischen Vorganges überaus häufig außer den tragisch wirkenden Gestalten, auch wenn man von unbedeutenden Nebenrollen absieht, Personen enthält, an denen es zu keiner tragischen Entwicklung kommt. Diese untragischen Personen können dem Bereiche des Erhabenen wie des Anmutigen, des Herb-Ernsten wie des Komischen, kurz einer jeden der ästhetischen Grundgestalten angehören. So werden natürlich, indem ein tragischer Vorgang auf uns wirkt, auch diese untragischen Personen eine Fülle entsprechender Gefühle in uns erwecken. Je nachdem nun diese untragischen Personen zu der tragischen Verwicklung in engerem oder loserem Zusammenhange stehen, treten auch die von ihnen erregten Gefühle zu den tragischen Erregungen in nähere Beziehung oder bilden ein bloßes Nebenher.

In des Äschylos Persern sind Xerxes, seine Mutter Atossa und der Chor Gestalten von entschiedenster Tragik; aber auch die beiden übrigen Personen — der Schatten des Dareios und der Bote — haben Tragisches an sich. In des Sophokles Antigone sind die Heldin, Kreon, Hämon, Eurydike, Ismene, auch teilweise der Chor von tragischer Wirkung; Tiresias dagegen und der Wächter zeigen keine Tragik. Im Vergleiche mit dem modernen Drama enthält die griechische Tragödie weit weniger untragische Personen; schwerstes Leid liegt auf allen oder fast allen Personen von Wichtigkeit. In der nichtantiken Tragödie sind die Fälle überaus zahlreich, in denen auch wichtigere Personen von untragischer Art vorkommen. Man denke etwa an Hamlet: hier gehören Horatio, Polonius, Laertes, Fortinbras, Rosenkranz und Güldenstern sicherlich nicht zu den tragischen Personen. Und in Grillparzers Ottokar sind so wichtige Personen wie Rudolf von Habsburg, Zawisch, Kunigunde von aller Tragik weit entfernt. Hier verbindet sich also im Zuhörer mit den tragischen Gefühlen eine breite Masse verschiedenartiger Erregungen völlig anderer Art. Noch bunter sind diese Mischungen in Epen und Romanen.

Interessanter für uns aber ist die Wahrnehmung, daß auch die tra-

gischen Personen selbst keineswegs nur tragische Gefühle hervorrufen, sondern oft lange Strecken hindurch von uns mit anderen Gefühlen begleitet werden.

Nicht nur etwa in erzählenden Dichtungen, sondern auch in Tragödien kommt es überaus häufig vor, daß eine Person erst im Laufe der Dichtung tragisch wird, vorher aber in ihrem Glück oder wenigstens nicht in tragischen Nöten erscheint. König Lear erregt in der ersten Szene, wo er Cordelia verstößt, noch nicht tragische Gefühle. Ottokar sehen wir bei Grillparzer im ersten Akt, vom Glück getragen, zu immer größerer Macht emporsteigen. Oder man vergegenwärtige sich den ersten Akt des Gyges bei Hebbel: weder Kandaules, noch Gyges, noch Rhodope bewegen uns hier in tragischer Weise. Höchstens kann es auf den bezeichneten Anfangsstrecken dieser drei Tragödien hier und da zu einer gänzlich unbestimmten Ahnung einer künftigen Tragik kommen.

Aber auch *nach* dem Zeitpunkte, wo eine Person tragisch zu wirken angefangen hat, kommt es häufig vor, daß ihr Leiden zurücktritt, sie sich eine Strecke lang in verhältnismäßiger Ruhe ergeht, sich vielleicht mit Absicht anderen Interessen zuwendet und darin eine gewisse Befriedigung findet. Nicht immer freilich tritt in solchen Fällen die tragische Wirkung zurück. Die Sache kann so dargestellt sein, daß, obgleich für die tragische Person die tragische Gefahr nachläßt und verschwindet, sie doch dem Leser mit aller Macht gegenwärtig bleibt, ja für ihn anschwillt. Andere Male treten die tragischen Gefühle im Leser zurück, und andere Gefühle nehmen den Vordergrund seines Bewußtseins ein. Dies ist dort der Fall, wo durch die Darstellung auch das *Interesse des Lesers* von der Tragik abgelenkt wird. Ich erinnere an Wallenstein, wo er das Erlebnis mit Octavio vor der Lützener Schlacht erzählt, wo er dann mit Mutter und Tochter eine heitere Stunde verleben will, auch wo er im letzten Aufzug sich im Gespräch mit Gordon in Jugenderinnerungen ergeht: hier überall wäre der Eindruck, den wir empfangen, falsch wiedergegeben, wenn behauptet würde, er bestehe nur in tragischen Gefühlen. Vielmehr stehen im ersten Falle solche Gefühle im Vordergrunde, wie wir sie einer bedeutsamen, wunderbaren Errettung entgegenbringen. Und an den beiden letzten Stellen sind es der Hauptsache nach Gefühle des Friedens und der Rührung, die sich unser bemächtigen.

Noch ist einen Schritt weiterzugehen. Die tragische Person erregt auch durch solche Stellen der Dichtung, an denen sie ausdrücklich tragisch wirkt, stets zugleich Gefühle, die aus anderen ästhetischen Grund-

typen — dem Erhabenen, Charakteristischen, Anmutigen usw. — herstammen. Von dem Einfließen dieser Gefühle in das Tragische war schon im vorigen Abschnitt, bei der Frage nach dem Ursprunge der Lust am Tragischen, die Rede (S. 272). Ich fasse den Gipfel des Tragischen, den Untergang ins Auge. Wenn die Königin von dem Tode Ophelias erzählt, so drängt sich uns zugleich mit der Tragik das anmutsreiche Bild Ophelias und das Phantastische des ganzen Vorganges auf. Dem Anmutigen und Phantastischen aber entsprechen gewisse Gefühle, die, so eng sie sich auch hier mit dem Tragischen verbinden, doch keineswegs zu ihm gehören. Wiederum wenn wir den Tod Klaras in Hebbels Maria Magdalene miterleben und uns das angstverzerrte Gesicht, den Sturz in den Brunnen, den am Brunnenrande zerschmetterten Kopf vorstellen, so vereinigen sich mit dem Tragischen Gefühle von der Art, wie sie dem bis zu äußerster Herbheit gesteigerten „Charakteristischen" entsprechen. Wenn uns dagegen im Wallenstein von dem Tode des Max berichtet wird, so gesellen sich dem tragischen Eindruck Gefühle des Idealschönen und Idealerhabenen zu. Und so färbt sich das Tragische in allen Fällen nach gewisser Seite hin, je nachdem die tragischen Gestalten und Vorgänge Züge des Erhabenen oder Anmutigen, des Idealschönen oder Charakteristischen — um nur einige hauptsächliche Möglichkeiten zu nennen — an sich tragen.

Ich will also sagen: jede Darstellung des Tragischen fällt, nachdem daß sie tragisch wirkt, auch noch in den einen oder anderen von den übrigen ästhetischen Haupttypen, und dementsprechend verbinden sich mit dem tragischen Eindruck verschiedenartige ästhetische Gefühle. Es können dies auch Gefühle sein, die an sich dem Tragischen sehr ferne liegen. So paaren sich zuweilen mit dem tragischen Eindruck Gefühle des wollüstig Reizenden, des schwellend Üppigen. Man denke an den Untergang der Buhlerin Pantea in d'Annunzios Drama „Traum eines Herbstabends". Eine grausig schwüle, häßlich-erotische Färbung erhält das Sterben des Königs David in Ernst Hardts Salomo-Tragödie. Oder wenn wir in Grillparzers Jüdin von Toledo den König nach dem Untergang Rahels in zweimaliger Schilderung diese beschreiben hören, so sind es zuerst Gefühle des blühend Anmutigen, sodann Gefühle des ins Häßliche entstellten Reizenden, die dem Tragischen eine eigentümliche Färbung geben.

Von zwei Arten solcher dem Tragischen zugesellten Gefühle werde ich in einem späteren Abschnitte besonders handeln: von dem Rührenden

und dem Komischen und Humoristischen. Das Rührendtragische und das Tragikomische sind wert, für sich betrachtet zu werden.

Ich rede in der Überschrift von „Nebengefühlen" des Tragischen. Ich meine damit nicht so sehr die bisher behandelten ästhetischen Begleitgefühle, als vielmehr die von nun an zu betrachtenden außerästhetischen Gefühle.

2. Tragische Gefühle außerästhetischer Art

Bisher war von untragischen Gefühlen, die jedoch durchaus ästhetischer Art sind, die Rede. Jetzt frage ich, ob es nicht umgekehrt auch tragische Gefühle außerästhetischer Art gibt, Gefühle also, die durch das eigenartig Tragische als solches erweckt werden, aber nicht den Charakter des Ästhetischen oder Künstlerischen an sich tragen, sondern die Stofflichkeit und Grobheit der Gefühle des gewöhnlichen Lebens zeigen. Wir fassen also jetzt nicht den künstlerisch gestimmten, ästhetisch von der Wirklichkeit abgelösten, sondern den von Lebenswillen erfüllten, im Drang des Lebens stehenden Menschen ins Auge und fragen, ob das Tragische nicht auch auf den Menschen nach dieser Seite hin eigentümlich wirke. Solche außerästhetische, stoffliche Gefühle unter Einwirkung des Tragischen sind nicht verboten, sie haben zweifellos ihr menschlich Gutes und Segensreiches, sie sind nur eben nicht ästhetischer Natur und gehören nicht zum künstlerischen Eindruck des Tragischen. Wenn sie während des künstlerischen Eindrucks selbst auftreten, so besteht die dringende Gefahr, daß sie für diesen Eindruck in hohem Grade störend werden, ja ihn vernichten. Wenn sie sich dagegen als Nachwirkung des künstlerischen Eindrucks einstellen, so sind sie unschädlich, ja sie können sich dann sogar als menschlich in hohem Grade förderlich erweisen. Besonders wegen der Bedeutung, die gewisse außerästhetische Gefühle als Nachwirkung des tragischen Eindrucks erlangen, will ich hier auf die Gefühle dieser Art etwas näher eingehen.

Höchst verschiedenartige Gefühle gehören hierher. So finden sich ohne Zweifel manche Personen durch eine Tragödie belehrt, in ihren Kenntnissen gefördert, vielleicht zu Vergleichungen mit dem wirklichen Leben angeregt und zur Bewunderung der Genauigkeit und täuschenden Treue der Nachahmung hingerissen;[1] Anderen wieder ist diese oder jene

[1] Aristoteles nennt als eine Ursache des Genusses an der Tragödie die dem Menschen angeborene Lust am Nachgeahmten (Poetik, 4. Kapitel). Doch weist er auch auf andere, zutreffendere Genußquellen hin.

Tragödie besonders darum wertvoll, weil sie sich durch sie gebessert, vielleicht auch zu religiösen Erregungen veranlaßt fühlen. Schon im Mittelalter wurde hervorgehoben, daß die Mysterienspiele den Menschen von der Sünde abschrecken und zu Gott hinlenken, daß jeder sich in dem Schauspiele wie in einem Spiegel erkenne, und daß der Anblick des Leidens Jesu uns die eigenen Leiden leichter ertragen lasse.[1] Und Schiller führt in seinen Aufsatze „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" aus, daß die Bühne die Wirkung von Religion und weltlichem Gesetz verstärke, indem sie selbst die verborgensten Winkel des Herzens als der Gerichtsbarkeit der Moral unterworfen zeige; daß sie eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele sei, und daß sie den Geist der Nation hebe und einige.[2] Der Volkserzieher wird auf diese sittlichen Nachwirkungen der tragischen Darstellungen, besonders soweit sie von der Bühne auf die Seele des Volkes wirken, mit prüfendem Blicke zu achten haben. Besonders wird sich ihm die Frage aufdrängen, ob nicht die Literatur, und vielleicht vor allem die in unserer Zeit, eine Fülle von Tragödien aufweise, die auf die Seele des Volkes verderblich zu wirken geeignet sind. Ich denke dabei beispielsweise an Nervenaufpeitschung durch raffinierte Grausigkeiten, durch Verbindung von perversen erotischen Gefühlen mit Freude an Blut und Mord. Und der Volkserzieher wird sich die Frage vorzulegen haben, wie solchen Gefahren entgegenzuwirken sei.[3] Hier will ich diese und ähnliche außerästhetische Wirkungen des Tragischen beiseite lassen. Nur eine einzige außerästhetische Wirkung soll betrachtet werden: die vielbesprochene Entladung der Affekte.

Hiermit trete ich an einen Gegenstand heran, der nach der Auffassung von Jakob Bernays schon bei Aristoteles den Kernpunkt in der Theorie der Tragödie bildet. Die „Katharsis" des Aristoteles bedeutet nach Bernays nicht eine Reinigung *der* Affekte, sondern *von* Affekten. Auch Alfred Freiherr von Berger ist in einer bemerkenswerten Abhandlung dieser Ansicht beigetreten. Wohl gibt Berger gewisse Unterströmungen in den Gedankengängen des Aristoteles zu, in denen dunkel und leise andere Auffassungen von der Tragödie anklingen. Bewußt und

[1] Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas; Halle 1893; Bd. 1, S. 177 f.

[2] Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 86 ff.

[3] Auf diese pädagogische Seite der Kunst und insbesondere der Bühnenkunst bin ich in meinem Schriftchen „Kunst und Volkserziehung" (München 1911) eingegangen.

ausdrücklich aber habe Aristoteles die Katharsis als „Entladung" verstanden. Hiernach hätte also die Tragödie die Aufgabe, uns von den Affekten des Mitleids und der Furcht, die uns gemäß der Einrichtung der menschlichen Natur beklemmen und beunruhigen, durch starkes Aufregen und Hervortreiben dieser Affekte zu befreien. Die Tragödie wäre sonach lediglich ein Mittel für die geistige Gesundung, für die Herstellung eines freien Gemütszustandes. Es würde ihr jeder immanente Zweck fehlen. Sie wäre lediglich durch die außerästhetischen Wirkungen gerechtfertigt, die im Anschluß an die angewandten ästhetischen Mittel — an die Erregung der ästhetischen Teilnehmungsgefühle des Mitleides und der Furcht — eintreten. Für Bernays bedeutet diese dem Aristoteles zugeschriebene Ansicht zugleich seine eigene Auffassung von der Tragödie.[1] Berger dagegen unterscheidet richtig die ästhetische und außerästhetische, „pathologische" Wirkung der Tragödie und stellt die Katharsis auf die zweite Seite. Die Entladung der Affekte gilt ihm daher „nur als eine Nebenerscheinung der Gesamtwirkung". Die Katharsislehre sehe von dem ästhetischen Eindruck der Tragödie gänzlich ab und betrachte sie als bloßes Mittel zu einem fremden Zwecke. Sie erwarte von der Tragödie nur das Eine, daß sie jene Affekte, die sie aufgeregt hat, beschwichtige und so den Menschen auf dem Umweg der Affekte zur Seelenruhe führe. Überhaupt sei von der künstlerischen Wirkung der Tragödie bei Aristoteles nirgends etwas klar Gesagtes zu finden. Er wisse nichts von der gewaltigen Steigerung und leidenschaftlichen Erhöhung, die unser Bewußtsein durch die Tragödie erfährt und als Seligkeit genießt.[2]

Ich lasse es hier vollständig dahingestellt, ob es richtig ist, die Katharsis des Aristoteles als Entladung der Affekte zu deuten und wende meine Aufmerksamkeit der rein sachlichen Frage zu, ob und in welchem Umfange und Grade die Wirkung des Tragischen Entladung der Affekte

[1] Jakob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama; Berlin 1880; S. 12 ff., 70 ff.

[2] Aristoteles Poetik übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn von Berger; Leipzig 1897. Man möge auch die interessante Art vergleichen, wie Gomperz in der „Einleitung" zu seiner Übersetzung und in dem dritten Bande seines Werkes „Griechische Denker" (Leipzig 1909; S. 317 ff.) über die Verstandesmäßigkeit der „Poetik" spricht. „Von demjenigen, worin wir Neueren den Kern- und Quellpunkt aller Poesie erblicken, von der Tiefe des Empfindens und von dem Reichtum der Einbildungskraft, von Phantasie und Gemüt ist in der Poetik überhaupt nicht die Rede." Aristoteles weiß nichts von der „Selbstdarstellung des eigenen Gefühlslebens". Es ist mir nicht zweifelhaft, daß Gomperz mit dieser Beurteilung im Rechte ist.

und Befreiung von ihnen aufweise. Die Untersuchung dieser Frage wird mich zu einem Ergebnis führen, das teilweise von der Ansicht Bergers abweicht. So sehr nämlich auch Berger die Entladung der Affekte im Vergleich mit Aristoteles an Wert und Wichtigkeit zurücktreten läßt, so scheint er mir ihr immer noch eine zu allgemeine Geltung und einen zu hervorragenden Platz in der tragischen Wirkung zuzuschreiben.

Worin liegen die Bedingungen, unter denen das Tragische eine Entladung der Affekte herbeiführt? Es kommt dabei auf die gegenwärtige Gemütslage des Lesers oder Zuhörers an. Diese muß unlustvolle Spannungen, Störungen der Gleichgewichtslage enthalten, mögen diese sich nun von vergangenen Zwiespälten herschreiben oder in der Gegenwart wurzeln. Erleichternde Entladung der Affekte findet nur dann statt, wenn sich zur Zeit der Aufnahme der Tragödie unlustvolle Einengung, Bedrückung, Beklemmung in nicht geringem Grade fühlbar macht. Sonst könnte ja die Tragödie nicht zum Anlaß dafür werden, daß durch ein Hervorbrechen von Affekten Befreiung und Erleichterung eintritt. Wirken ehemalige Spannungen nur spurweise im Bewußtsein weiter, oder haben sie sich gar unter die Schwelle des Bewußtseines zurückgezogen, so ist kein Stoff für Entladung und Erleichterung vorhanden. Nur auf gegenwärtig stark gefühlte Ungelöstheit kann ein starkes Gefühl der Befreiung, ein lustvolles Aufatmen folgen.[1]

Doch kommt es außerdem auf die nähere Beschaffenheit des gespannten Gemütszustandes an. Wo ein Wunsch, ein Streben, eine Leidenschaft unbefriedigt ist, dort liegt eine Gemütsspannung vor, und zwar eine um so schmerzvollere, je heftiger das unerfüllte Verlangen ist. Auf solchem seelischen Boden kann nun zwar unter gewissen besonderen Umständen eine *Erleichterung* durch das Lesen oder Hören einer Tragödie entstehen; doch von einer *Entladung* der Affekte kann hier kaum die Rede sein.

Ich fasse vorher diese *Erleichterung, die noch keine Entladung ist*, ins Auge. Auch in dieser einfachen Erleichterung handelt es sich um eine außerästhetische Wirkung des Tragischen. Beispiele mögen zunächst zeigen, worin diese Erleichterung, die noch keine Entladung ist, besteht.

[1] Ich hebe das Vorhandensein einer Spannung in der *gegenwärtigen* Gemütslage darum so nachdrücklich hervor, weil Berger viel zu sehr die der *Vergangenheit* angehörigen Affektspannungen maßgebend sein läßt. Er spricht von alten leidvollen Affektspannungen, von eingealterter Trübsal, von nie verwundenen Schmerzen, von den unverarbeiteten Rückständen in der Seele.

Jemand sei von unbefriedigtem Wissensdrang geplagt. Wenn dieser Mensch Goethes Faust hört, so kann sein Gemüt eine bedeutende Entlastung erfahren. Er hört durch den Mund des Dichters sein eigenes unbefriedigtes Dürsten und Sehnen aussprechen; er findet in dem Helden der Dichtung sein eigenes Leiden wieder, und es wird friedlich und heller in seinem Gemüte. Oder wenn jemand von seiner Geliebten durch feindliche rohe Verhältnisse getrennt ist, so kann er durch eine Tragödie wie Romeo und Julia zu einer gewissen Erleichterung kommen. Es ist etwas vom eigenen Leide, was er in den Klagen der beiden Liebenden austönen hört; es tritt eine gewisse Erweiterung seines schmerzvoll sehnenden Gemütes ein, und es wird stiller in seiner Seele. Etwas Ähnliches ließe sich sagen, wenn ein Liebender, der von sündhafter und von keuscher Liebe ähnlich wie Tannhäuser bei Wagner hin- und hergerissen wird, den Schmerzensausbrüchen Tannhäusers andächtig lauscht, oder wenn ein rücksichtsloser, wahrheitsmutiger Aufdecker öffentlicher Schäden, der von seinen Parteigenossen im Stich gelassen wird, Ibsens Volksfeind auf sich wirken läßt. Auch hier ist es so, daß sich enttäuschtes, zurückgestoßenes Wünschen und Streben angesichts des ähnlichen Vorganges im Drama erleichtert fühlt.

Diese Erleichterung hat ihren Grund in keinerlei Entladung der Affekte; es ist ja, unserer Voraussetzung nach, hier nichts Eingepreßtes, Aufgestautes vorhanden. Die Spannung besteht hier lediglich in der Nichtbefriedigung eines Strebens. Vielmehr ist die Ursache der Erleichterung darin zu suchen, daß das Individuum durch die Tragödie aufgefordert wird, sich mit seinem unbefriedigten persönlichen Streben in die ähnlich gestimmten Personen der Dichtung hineinzuversetzen. So wird das Individuum über sich hinausgerückt und kommt von sich los.

Genau genommen liegt hier ein Doppeltes vor: erstlich findet das Individuum sein persönliches Leiden in dem fremden Leiden der Dichtung bejaht, bestätigt; damit paart sich unmittelbar das Zweite, daß sich das Individuum über sich selbst hinaus erweitert. Mit dem ersten Moment für sich braucht noch keine Erleichterung gegeben zu sein. Denn wenn auch die Wahrnehmung erleichternd wirkt, daß man Genossen des erlebten Leides habe, daß ähnliches Unglück auch in anderen Zeiten, unter anderen Umständen vorkomme, so liegt doch in dieser Wahrnehmung noch etwas Anderes: das Nocheinmalerleben, das Wiederholen und Erneuern des eigenen Leides. Und dies wird nur zu leicht als eine Vergrößerung des eigenen Leides, als peinvolles Gereizt- und Aufge-

wühltwerden der eigenen Schmerzen empfunden. Erst an das zweite Moment, erst daran also, daß mit diesem Wiederholen ein Sichhineinversetzen in ein fremdes Ich verbunden ist, knüpft sich zuverlässig eine erleichternde Wirkung. Es kommt also darauf an, daß dieses zweite Moment überwiege und jene aus dem Wiederholen des eigenen Leides im fremden folgende ungünstige Wirkung übertöne.

Es ist klar, daß die soeben beschriebene Gefühlswirkung des Tragischen auch nicht im entferntesten von allgemeiner oder auch nur durchschnittsmäßiger Geltung ist. Wie selten wird es vorkommen, daß das Individuum gerade an demselben unbefriedigten Streben leidet, das in der gerade herantretenden Tragödie dargestellt wird! Und selbst wenn dieser Fall vorliegt, ist es unsicher, ob eine Erleichterung eintritt. Es kommt hierbei ganz auf die Individualität des Genießenden an. Viele Menschen fühlen sich durch eine Tragödie, die ihre eigenes Leid darstellt, in überwiegender Weise peinlich an ihre eigenen Lasten erinnert. Die Tragödie stellt an sie die lästige Zumutung, in ihren Schmerzen zu bohren und zu wühlen. Mit anderen Worten: es wirkt in ihnen nur das erste der vorhin angegebenen Momente; es findet in ihnen jene Selbsterweiterung nur in schwachem Grade statt. Besonders wenn unserem Streben gerade jetzt oder in der jüngsten Vergangenheit bittere Enttäuschung widerfuhr, wird das Moment der Selbsterweiterung von dem der Wiederholung des eigenen Leides überwogen. Es hängt also von einem Zusammentreffen höchst individueller Umstände ab, ob eine Tragödie in der beschriebenen Weise erleichternd wirkt.

Es versteht sich von selbst, daß diese Erleichterung auch dann eintreten kann, wenn das unbefriedigte Streben einem *vergangenen* Lebensabschnitt angehört. Nur muß natürlich dieses Stück der Vergangenheit zu der Zeit, wo wir die Tragödie hören, infolge irgendwelcher Umstände mit fühlbarer Unlust in uns nachwirken. Diese Nachwirkung kann auch erst während und infolge des Eindruckes der Tragödie selber eintreten. Im ganzen freilich ist diese durch die nachwirkende Vergangenheit erzeugte Unlust schwächer als jenes Leid, das zu unserem gegenwärtigen Leben ursprünglich gehört. So dürfte hier denn auch in der Regel nur eine schwächere, weniger merkbare Erleichterung zu erwarten sein.

Bisher war von *bestimmten* persönlichen Erlebnissen die Rede. Und es darf nicht eingewendet werden, daß durch diese Einmischung individueller Erlebnisse die Wirkung der Tragödie getrübt und geschädigt

werde. Nur für die Betrachtung der ästhetischen Wirkung der Tragödie wäre dieser Einwand richtig. Hier aber handelt es sich ja um den außerästhetischen, stofflichen, unreinen, pathologischen Eindruck. Und dieser hat ja eben darin sein Charakteristisches, daß das eigene Ich mit seinen Schicksalen, Interessen, Lasten und Ketten nicht beiseite gedrängt ist. Es darf und muß also in unserer Frage das ganze gegenwärtige allerpersönlichste Schicksal des Individuums herangezogen werden.

Doch muß das Individuum nicht immer gerade so stark hervortreten, wie es bis jetzt angenommen wurde. Es geschieht oft, daß jemand aus mehr oder weniger zahlreichen Einzelerlebnissen, durch die ihm der unbezwingliche Widerstand der Menschen und Verhältnisse gegen seine Bestrebungen, Begierden und Leidenschaften schmerzlich fühlbar wurde, eine allgemeine Stimmung des Unbefriedigtseins gewonnen hat. Ich denke dabei an solche Menschen, die, auch ohne sich an eine bestimmte böse Erfahrung zu erinnern, daran leiden, daß ihnen die Welt voll von hemmenden, untergrabenden, zerstörenden Mächten, voll von Enttäuschung und Entsagung, von vergeblichem Streben und zertretenem Hoffen erscheint. Solche Menschen sind, wenn sie Erleichterung finden wollen, nicht bloß an wenige Tragödien gewiesen; aus vielen, ja vielleicht aus den meisten Tragödien tönt ihnen etwas dem eigenen Leiden Verwandtes entgegen. Doch ist auch diese Art der Erleichterung keineswegs typischer Natur. Denn einmal gibt es sehr viele, die sich nicht mißtrauisch, ablehnend, verwerfend zum Weltlauf verhalten; sodann aber ist auch hier, wie vorhin, die große Frage, ob sich das Individuum dadurch, daß es seine Klagen über die Welt in der Tragödie wiederholt sieht, erleichtert und nicht vielmehr belastigt fühlt.

Welchen Zustand muß nun, im Gegensatze hierzu, unser Gemüt zeigen, wenn es zu einer tragischen Entladung der Affekte kommen soll? Dann muß die Gemütsspannung in dem Zurückgehalten- und Eingepreßtsein schmerzlicher Affekte ihren Grund haben. Ich habe hierbei Zustände von zweierlei Art im Auge. Erstens denke ich an solche Gemütslagen, in denen wir uns voll fühlen von schmerzlichen Erregungen, ohne daß wir die Fähigkeit oder die Gelegenheit besäßen, sie zu äußern und hinauszuschaffen. Wir haben das Gefühl eines starken und überstarken Angeschwollenseins und mächtigen Hinausdrängens der schmerzlichen Bewegung, und doch sind wir entweder so fest mit ihr verwachsen, so unfrei in sie verbissen, daß es uns an überlegener Kraft

fehlt, sie durch Sprechen, Dichten, Handeln oder anderswie zu äußern und ausströmen zu lassen; *oder*: falls wir diese Kraft besitzen, mangelt es uns doch an *Gelegenheit* zur Äußerung, und wir reiben uns an den sich in unser Inneres zurückdrängenden Stacheln wund. *Zweitens* kommen die starren und dumpfen Schmerzen in Betracht. Wir haben das Gefühl, als ob die schmerzliche Erregung unbeweglich, ungegliedert, erstarrt, verhärtet, in eine einzige furchtbare, schwere Masse zusammengeballt wäre; und wir sind diesem lastenden Drucke unfrei hingegeben, wir haben nicht die Macht, ihn uns objektiv zu machen, uns betrachtend von ihm abzulösen. Ich kann die beiden Arten von Gemütszuständen als den Typus des *Aufgestauten* und den des *Erstarrten* bezeichnen.

In allen diesen Fällen kann es durch die Tragödie zu einer erleichternden Entladung kommen. Besonders dann wird dieser Erfolg eintreten, wenn es sich weniger um eine bestimmte persönliche Erfahrung als um eine allgemeine Lebensstimmung handelt. Bin ich mit Wut gegen einen feigen Verräter an meiner gerechten Sache geladen, oder droht mich geheime sich steigernde Angst wegen bevorstehender Schande zu ersticken, oder hält mich der Tod einer geliebten Person in dumpfer, stumpfer Betäubung fest, so bin ich höchstwahrscheinlich entweder gegen die Wirkung von Tragödien gänzlich unempfindlich, oder ich empfinde die Beschäftigung mit ihnen als peinvolle Belästigung. An angehäuftem, eingepreßtem Stoff, der da entladen werden könnte, fehlt es hier nicht; aber das unmittelbar Quälende dieser Einzelerlebnisse läßt die Tragödie nicht als geeignetes Mittel für eine befreiende Entladung erscheinen. Wenn dagegen aus zahlreichen Erfahrungen eine *allgemeine* persönliche Lebensstimmung von der angedeuteten innerlich bedrängenden Art erwachsen ist, dann kann die Tragödie leicht Entladung und Befreiung gewähren. Wer da voll und übervoll ist von Unwillen und Groll gegen die Torheit und Bosheit der Menschen; wer Schrecken und Angst vor der Roheit des Schicksals und der Unsicherheit des Lebens bedrohend in sich anwachsen sieht; wem sich das Los der schmerzbeladenen Menschheit verhärtend und verdumpfend auf die Seele gelagert hat: der kann ebensosehr durch Shakespeare und Schiller wie durch Grillparzer und Hebbel oder durch Ibsen und Hauptmann erleichternde Entladung finden. Im Mitfühlen der leidvollen Kämpfe, der gegen die feindliche Welt sich erhebenden ungeheuren Kräfte und Leidenschaften, im Mitfühlen der Schmerzensschreie und wehevollen Ergüsse weitet und lockert

sich das Gemüt, wird flüssiger und lebendiger, die Gefühle des Eingesperrten, Zusammengepreßten, schrecklich Lastenden lassen nach, unser Inneres kann wieder atmen, wir fühlen uns freier und heller. Die beiden vorhin unterschiedenen Gefühlstypen verhalten sich hierbei freilich nicht völlig gleich; doch kann ich es mir um so mehr erlassen, diese Unterschiede genau zu verfolgen, als die beiden Typen sich vielfach miteinander verbinden. Im ganzen dürfte wohl der Typus des Aufgestauten für eine Lösung durch den tragischen Eindruck leichter zugänglich sein als der des Erstarrten.

3. Psychologie der tragischen Entladung

Ich habe jetzt auf die Psychologie der tragischen Entladung etwas näher einzugehen. Viererlei scheint mir an diesem seelischen Vorgange unterschieden werden zu müssen. Je nach Individualität und Umständen tritt bald das eine, bald das andere Moment mehr hervor oder mehr zurück.

Erstens ist schon die Durchrüttelung der Seele durch den tragischen Verlauf zu beachten. Das Bewußtsein und mit ihm auch das Unbewußte in uns gerät durch das Mitmachen der tragischen Leidenschaften und Kämpfe in starke Bewegung. So kommt Zug und Fluß, Lösung und Erweichung in die zurückgetriebenen, verhärteten Gefühlsmassen. Natürlich hat nicht jede uns angesonnene Bewegung diesen Erfolg. Auch possenhafte Komik und übermütiger Humor durchschütteln das Gemüt und können so zu seiner Gesundung beitragen. Je heftiger aber das Gemüt von Wehe überfüllt und betäubt ist, um so entschiedener schließt es sich gegen derlei Bewegungen ab. Der tragische Vorgang dagegen mit seinem ernsten, oft weihevollen Charakter und mit seiner der leidenden Seele verwandten Natur ist von vornherein geeignet, seine Bewegung in das belastete und gepreßte Herz zu übertragen.

Sodann ist zweitens an dem Entladungsvorgang die formale Erweiterung des gequälten Ich zu unterscheiden. Indem der schmerzbelastete Mensch auf den tragischen Vorgang eingeht, verwandelt er sich der Reihe nach in die Personen, die der Dichter auftreten läßt. Das Verständnis für das Streben und Kämpfen der tragischen Personen steigt mit der Stärke des Sichhineinversetzens in die Gestalten der Dichtung. Ich sehe dabei von dem Gehalte der Personen, von dem, was sie bedeuten und aussprechen, völlig ab; ich lege allein darauf Gewicht, daß das Individuum durch die Tragödie aufgefordert wird, aus seiner schmerz-

erfüllten Enge heraus- und auf fremde Standorte hinüberzutreten. Darum rede ich hier von der formalen Erweiterung des Ich. So wird das Individuum dazu getrieben, von sich abzulassen, sich gegen sich selbst beweglich zu verhalten. Hiermit aber ist zugleich gegeben, daß die Gefühlsmassen selbst beweglicher werden. Besonders der Typus des Erstarrten kommt dabei in Betracht. Hier ist das Ich mit seinen Schmerzen unfrei verwachsen, mit ihnen zu einer einzigen hart verdickten Masse gleichsam zusammengeballt; das Ich kann sich nicht auch nur mit einem kleinen Teil seiner selbst aus ihnen herausziehen; es ist ihm unmöglich, über seinen Schmerzen zu schweben, auf sie hinzublicken, sie mit Teilnahme zu betrachten, kurz sie sich gegenständlich zu machen. Da kann nun die Tragödie Hilfe schaffen. Durch jenes Sichhinausversetzen auf fremden Standort gewinnt das Ich die Fähigkeit, seinen Schmerzen gegenüberzutreten; das dumpfe Versenktsein in sie hört auf; die Gefühlsmassen können aus ihrer Gebundenheit heraus: es fängt in der Seele an, zu rinnen und sich zu lösen.

Hiermit hängt auch die Bedeutung zusammen, die dem Mitleid bei der Entladung der Affekte zukommt. Indem sich das Ich mit einem Teil seiner Kraft seinen Schmerzen gegenüberstellt und auf sie hinblickt, wird es von Mitleid mit sich selbst erfüllt. Zu den Schmerzen gesellt sich klagendes Selbstbedauern. Unter dem Einfluß solcher tränenweichen Stimmung geht dann die Erweichung der gestockten Gefühlsmassen um so rascher von statten. So tritt das Mitleid mit sich selber in den Dienst der tragischen Entladung. Berger erinnert mit Recht an die allgemeine Tatsache, daß, wenn ein Unglück uns getroffen, die Tröstung damit beginnt, daß „sich dem Schmerz ein Element wehmütig süßen Selbstbedauerns beimengt".

An dritter Stelle ist die materiale Erweiterung des Ich ins Auge zu fassen. Selbst schmerzbeladen, von der Welt zurückgestoßen, unter dem, was sie uns angetan, leidend, versetzen wir uns nicht nur formal in das fremde Ich, sondern wir leben auch material die äußeren und inneren Kämpfe, den Jammer und das Verderben der tragischen Personen mit. Es ist ein Mit-Leiden ähnlicher Schmerzen, wie wir sie selbst fühlen. Wir verlegen die in uns zurückgehaltenen, eingeengten, verhärteten Schmerzen aus uns hinaus. Schmerzen, die den unseren ähnlich sind, empfinden wir, indem wir mit leiden, doch als nicht wirklich zu uns gehörig; wir projizieren sie in die fremden Gestalten hinein. So kommt in unsere eingeengten Gefühlsmassen Bewegung nach außen

hin; wir fühlen, wie sie abströmen.[1] Besonders gilt dies von dem Typus des Aufgestauten. Wir fühlen uns gedrängt, das, wovon wir übervoll sind, nach außen zu schaffen. Da macht uns nun die tragische Person die entsprechenden Gemütsbewegungen in entgegenkommender Weise vor. Wir brauchen sie nur mitfühlend nachzumachen, und das ersehnte Sichaussprechen und Sichausladen ist erfolgt. Solche Stellen wie Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein", oder die Betrachtungen, die Heinrich der Vierte bei Shakespeare an seine Schlaflosigkeit und an die Umwälzungen der letzten Jahre knüpft, die Anklagen Karl Moors gegen die Welt, die Gedanken Wallensteins über des Menschen Handeln oder auch die tiefsinnig pessimistischen Betrachtungen in Byrons Manfred und Kain können auf gepreßte Stimmungen verwandten Inhalts wunderbar entladend und erleichternd wirken. Aber auch soweit es sich in den tragischen Dichtungen nicht um allgemeine Betrachtungen, sondern um das ganz konkrete Leiden und Kämpfen der Personen handelt, können ähnliche Wirkungen von ihnen ausgehen.

Man sieht: keinesfalls darf man mit Aristoteles die Entladung von Furcht so ohne weiteres der Entladung von Mitleid an die Seite stellen. Das Mitleid nimmt in dem Entladungsvorgange eine ganz besondere Stellung ein. Schon Berger hat hierauf hingewiesen, freilich ohne dabei das — vorhin gewürdigte — Selbstbedauern und das Mit-Leiden mit den tragischen Personen genau zu unterscheiden und in ihrer verschiedenen Bedeutung für die tragische Entladung zu untersuchen. Das gerührte Mitleid mit sich selbst ist ein Mittel, wodurch die gepreßten Gefühlsmassen aufgelockert werden; das Mit-Leiden mit den tragischen Personen dagegen ist mehr als ein Mittel, es ist die Form, unter der sich das Abströmen der eingeengten Gefühle vollzieht. So wichtig nun das Mitleid in beiden Richtungen ist, so geringe Bedeutung hat es als ein Affekt, der entladen zu werden verlangte. Unmöglich ist es ja nicht, daß jemand durch angehäufte Massen von Mitleid innerlich bedrängt würde und sich nach Mitteln zur Befreiung davon sehnte; aber häufig wird Derartiges nicht vorkommen. Den zweiten Typus aber auf das Mitleid anzuwenden, ist ausgeschlossen. Von erstarrtem, verhärtetem Mitleid zu reden, ist widersprechend; denn Mitleid ist mit Weichheit,

[1] Dies findet sich in Anknüpfung an Berger bei Biese hervorgehoben (Das Problem des Tragischen und seine Behandlung in der Schule; in der Zeitschrift für das Gymnasialwesen, Bd. 51, S. 392). „Wir seufzen auf, wenn sich durch reges Mitempfinden auch uns die Starrheit still getragener Qual löst."

Fließen, Hinschmelzen unzertrennlich verknüpft. Anders steht es mit der Furcht. Von Furcht darf in einem gewissen Sinne als von einem wichtigen Affekt, der entladen und erleichtert zu werden verlangt, die Rede sein. Freilich gilt dies nicht von der Furcht in der gewöhnlichen Bedeutung, wonach sie sich auf einen einzelnen Gegenstand bezieht; sondern man muß Furcht in einer weiteren Bedeutung nehmen und darunter Angst und Grauen vor der gemeinen, bösen, unheilvollen Welt verstehen. Schon Bernays hat, um seine Katharsistheorie mit der umfassenden und tiefen Erregung, die wir tatsächlich von der Tragödie erhalten, in Übereinstimmung zu bringen, der Aristotelischen Furcht einen in ähnlicher Weise erweiterten Sinn untergelegt.[1]

Noch ein Viertes kommt an der tragischen Entladung, wenn auch nur in untergeordneter Weise, in Betracht. In allen Tragödien, auch in solchen der niederdrückenden Art, kommen erhebende, befreiende Momente vor. In sehr vielen Tragödien steigern sich die erhebenden Momente zu solcher Höhe, daß sie den tragischen Eindruck in maßgebender Weise mit charakterisieren. Indem wir nun die erhebenden Momente in unserem Gefühle miterleben, kann hierdurch indirekt die Entladung der schmerzlich bedrängenden Affekte befördert werden. Hauptsächlich kommt hierbei der Typus des Erstarrten in Frage. Lasse ich mich von dem Erhebenden, was eine Tragödie — sei es nun des Sophokles Antigone oder Goethes Faust oder Wagners Nibelungenring — enthält, mit Glauben, Hoffnung, Vertrauen erfüllen, tritt mir durch die Haltung des Helden in Not und Untergang die Macht des Guten und der Liebe, die überlegene Kraft des Geistes und der Weisheit stärkend vor die Seele, so kann hiervon auf das, was dumpf und starr in mir liegt und lastet, was mich beklemmt und zusammenschnürt, ein klärender, lösender, befreiender Einfluß ausgehen. Die schmerzvollen Affekte bewegen sich jetzt leichter und ungehemmter in der Seele. Und auch mich auszusprechen, meine innere Not durch Mitteilen aus mir herauszuschaffen, fällt mir jetzt leichter.[2]

[1] Jakob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama; Berlin 1880; S. 74, 78.

[2] Einen für das Fühlen gewisser allermodernster Kreise bezeichnenden Versuch, die Entladungstheorie mit den mehr als fragwürdigen Vorstellungen des bekannten Doktor Freud zu verbinden, finde ich bei Hermann Bahr (Dialog vom Tragischen; Berlin 1904; S. 23 ff.). Der griechische Mensch habe als Erbschaft vergangener Geschlechter allerhand schlechte, rohe, wilde Affekte versteckt und verhalten in sich getragen. Durch diese verhaltenen, unterhalb des Bewußtseins wühlenden Affekte sei seine Natur vergiftet worden; die ganze Kultur der Griechen sei rings von Hysterie beschlichen und umstellt gewesen. Da habe sich nun der Genuß der Tragödie als eine höchst zweckmäßige Kur erwiesen. Die Tragödie habe das durch Kultur kranke

Natürlich ist es nicht nötig, daß diese zurückgehaltenen und eingeklemmten Affekte der lebendigen Gegenwart angehören. Auch wenn sie ein hinter uns liegendes Stück unseres Seelenlebens bilden und nur dann und wann nachwirkend in unseren gegenwärtigen Bewußtseinsstand hineinreichen, kann durch geeignete Tragödien Entladung und Erleichterung entstehen. Nur ist hier, wie oben (S. 283), zu sagen, daß Entladung und Erleichterung in solchen Fällen, wo die Affekte aus der Vergangenheit stammen, durchschnittlich matter und lauer sein wird. Man sieht, wie wenig zweckmäßig es ist, wenn Berger nur auf vergangene Gemütsspannungen sein Augenmerk lenkt.

Wie den zuerst betrachteten bloßen Erleichterungsvorgängen der typische Charakter abgesprochen werden mußte, so muß auch den wirklichen Entladungsvorgängen diese Einschränkung hinzugefügt werden. Selbst wo es sich nicht um konkrete, einzelne innere Erlebnisse, sondern um allgemeine persönliche Lebensstimmungen handelt (vgl. S. 284), liegt das Zufällige, individuell Abhängige des Entladungsvorganges auf der Hand. Glücklicherweise leiden lange nicht alle Menschen an zurückgehaltenen und erstarrten Affekten; und außerdem ist es völlig ungewiß, ob das in solcher Gemütslage befindliche Individuum die Einwirkung einer Tragödie nicht vielmehr als eine Vermehrung und Aufreizung der eigenen Schmerzen empfinden werde. Auch ist es sehr wohl möglich, daß der mit starkem ästhetischen Bedürfnisse ausgestattete und ästhetisch geübte Mensch angesichts einer tragischen Dichtung die Kraft hat, seine gepreßte Gemütslage beiseite zu setzen, ihrer zeitweilig zu vergessen und so mit künstlerischem Sinne zu genießen.

Man sieht, wie vielseitig und beziehungsreich bei genauerem Hinsehen die tragische Entladung der Affekte ist. Es galt, Verwandtes, das zur Verwechselung verlockte, auszuscheiden, den Vorgang zu gliedern und auf seine mannigfachen Bedingungen zurückzuführen und außer-

Griechenvolk an seine schlechten Affekte erinnert und durch diese Erinnerung das Schlechte und Böse ausgelöst, abgespannt, abgetrieben. Mehr als einen geistreichen Einfall wird man in diesen Gedanken kaum sehen dürfen. Und dasselbe gilt auch von der Wendung, die Bahr diesem Einfall in dem weiteren Verlauf des Dialoges gibt (S. 41 ff.): die Tragödie tauche den Kulturmenschen vorübergehend und unschädlich in das überwundene, aber noch immer lüstern ersehnte „Chaos" der schmutzigen Triebe, um ihn auf diesem Umwege das Gute der erreichten Kulturverfeinerung um so lebhafter fühlen zu lassen. In jedem, auch dem veredeltsten Menschen stecke das Bedürfnis, zeitweilig dem Laster zu huldigen. Dazu sei nun eben die Tragödie gut, daß sie uns „bisweilen das Chaos wieder an die Wand male". Um so seliger werden wir uns dann preisen, in geordneter Sitte leben zu können. Der Mensch gilt dem Verfasser als ein emporgezüchtetes Tier mit starken Rückfallstendenzen ins Grob-Tierische. Und da sei denn die Tragödie eine Art Sicherheitsventil.

dem allerhand Einschränkungen hinzuzufügen. So allein gewann die tragische Entladung der Affekte einen bestimmten, verständlichen, von allem Vieldeutigen und Ungefähren befreiten Sinn. Freilich zeigte sich dabei zugleich, wie fern dieser Vorgang allem Ästhetischen liegt. Es handelt sich um eine grobstoffliche, aber psychologisch interessante Nebenwirkung, die in manchen Fällen den tragischen Dichtungen zukommt.

Ganz anders wäre die Aristotelische Katharsis zu beurteilen, wenn sie, wie zahlreiche Erklärer, z. B. Baumgart, Klein, Siebeck[1] und im Grunde auch Zeller[2] und Windelband[3] meinen, die Erhebung der Affekte zur Reinheit, Gesundheit, Maß, zu geordneter und weiter Menschlichkeit bedeutete. Dann wären wir durch sie sofort auf rein ästhetisches Gebiet versetzt. Jede ästhetische Wirkung stellt sich als eine Reinigung des Gefühlslebens dar, mag es sich um ein Landschaftsbild oder eine Symphonie, um eine Ode, ein Lustspiel oder Trauerspiel handeln. Und zwar findet von zwei Seiten her unter dem Eindruck der Kunst eine Reinigung der Gefühle statt.

Jedes Kunstwerk gibt uns etwas Menschlich-Bedeutungsvolles zu fühlen, eine verdichtete, vielsagende, weithin charakterisierende Menschlichkeit. Die Kunst läßt den Sinn des Lebens, der in der Wirklichkeit durch tausend Zufälle verwirrt, durch breite Massen von Trivialität verschüttet, durch schleppenden, unterbrochenen, verkümmerten Gang der Dinge fast allenthalben gestört ist, deutlicher, sprechender vor Augen treten. Hierdurch werden die Gefühle ihres zufällig und beschränkt individuellen Charakters entkleidet und in der Richtung auf das Allgemein-Menschliche ausgeweitet. Dies ist das Eine.

Sodann ist der verhältnismäßig willenlose Charakter der Kunst ins Auge zu fassen. Die künstlerische Anschauung ist von dem Gedanken an die stoffliche, lastende Wirklichkeit, den die gewöhnliche Wahrnehmung beständig mit sich schleppt, und von dem Gedanken an unser stoffliches Ich abgelöst. Unsere Gefühle erfahren im künstlerischen Anschauen eine Entstofflichung: es wird ihnen das Aufregende, Anstachelnde, Erhitzende, Beängstigende des Begehrens und Wollens genommen, es geht in sie etwas

[1] Hermann Siebeck, Aristoteles; Stuttgart 1899; S. 88 f., 113. Er urteilt, daß das Wesen der tragischen Katharsis für Aristoteles nicht in der Ausscheidung der beiden Affekte, sondern in ihrer durch die ästhetische Wirkung des Geschauten bedingten Ermäßigung liege.

[2] Zeller, Die Philosophie der Griechen, 3. Aufl., 2. Teil, 2. Abteilung, S. 733 ff.

[3] Windelband sagt von der Gesundung, welche die Aristotelische Katharsis mit sich bringen soll: sie beruhe auf dem Idealismus der ästhetischen Wirkung, auf der Erhebung in die Anschauung des Allgemeinen (Geschichte der alten Philosophie, 2. Aufl., S. 175).

von der hohen Ruhe der Kontemplation ein. Und das Kunstwerk selbst gewinnt den Charakter des Bild- und Scheinhaften. Dies ist die zweite Art der Reinigung, deren die Gefühle angesichts der Kunst teilhaftig werden.

Wenn nun diese Reinigung der Gefühle hinsichtlich aller Kunstwerke gilt, so muß sie den tragischen Dichtungen nach zwei Seiten hin in besonderem Grade zugesprochen werden. Denn dem Gehalt, der uns in diesen geboten wird, kommt, wie wir wissen, das Merkmal des Menschlich-Bedeutungsvollen in ausgezeichnetem Maße zu. Und ferner sind die durch das Tragische erregten Gefühle von besonders tiefgehender und starker Art. Mit Rücksicht auf diesen hohen Grad der Intensität darf man gerade hier von Reinigung der Affekte reden.

Sonach würde die Aristotelische Katharsis, falls sie wirklich den Sinn einer Erhebung der Affekte zu Reinheit haben sollte, zwei wesentliche Seiten an der künstlerischen Wirkung des Tragischen in sich schließen. Kommt ihr dagegen jener erste Sinn zu, so fällt sie in die außerästhetische Wirkung des Tragischen.

Noch auf einen anderen außerästhetischen Erfolg der tragischen Erregung sei schließlich die Aufmerksamkeit gelenkt. Nach den Aufregungen und Schmerzen, die das Tragische in uns hervorbringt, kann uns durch Kontrast die darauf folgende Ruhe und Schmerzlosigkeit um so deutlicher und angenehmer zum Bewußtsein kommen. Ich erwähne diese außerästhetische Wirkung des Tragischen darum, weil sie von Valentin zur Hauptsache am tragischen Eindruck gemacht wird. Er gründet auf sie seine Ansicht vom Tragischen. Der tragische Dichter richte es mit bewußter Absicht so ein, daß durch die Schmerzerregungen die darauf folgende Ruhe als ein positives Gut mit um so größerer Kraft zur Wirkung gelange. Die Erinnerung an die Schmerzgefühle dauere fort und bleibe lebendig; darum werde der schmerzlose, gleichgewichtsvolle Zustand als ein mit Wonnegefühl verbundener empfunden. Es komme im Tragischen auf das Erleben von schmerzlichen Empfindungen an, „die künstlich und absichtlich erregt werden, um dann wieder durch ihre Entfernung in uns eine willkommene Empfindung zu erregen". Der Sinn des Tragischen würde hiernach in dem wohltuenden Gefühle liegen, von den tragischen Schmerzen und damit von dem Tragischen selbst befreit zu sein.[1] Valentin überschätzt somit eine bestimmte außerästhetische Wirkung des Tragischen derart, daß sie ihm als die Natur des Tragischen selber erscheint.

[1] Veit Valentin, Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5, S. 359 ff.

Fünfzehnter Abschnitt

Tragischer Charakter und tragische Situation. Das Tragische der organischen, notwendigen und zufälligen Art

1. Charakter und Situation im Tragischen

Das tragische Grundgefüge steht uns fest. Es gilt nun, die Breite, in der sich das Tragische darlebt, das Geschehen, in dem es sich aufrollt, die menschliche Entwicklung, in der es sich vollzieht, zu betrachten. Wir sagen uns jetzt: das Tragische tritt immer als eine *Entwicklung* in die Erscheinung. Nach dieser Seite hin soll nun das Tragische zergliedert werden.

Dabei stoßen wir auf den durchgreifenden Unterschied der *Charaktere* und der *Situationen*. Das Tragische kommt nur dadurch zustande, daß bestimmt geartete Menschen und bestimmte Lagen zusammenwirken. Die tragischen Keime, die in einer Person liegen, können durch die Beschaffenheit der umgebenden Verhältnisse entweder zu beschleunigter Entwicklung gebracht oder zurückgehalten oder vielleicht gänzlich unterdrückt werden. Und das Gleiche gilt von der tragischen Lage: die tragischen Gefahren, die in einer Situation liegen, können durch die Beschaffenheit der in sie hineingestellten Person entweder zur Entladung gebracht oder gehemmt oder gänzlich beseitigt werden.

Immerhin besteht ein Unterschied rücksichtlich der in beiden Faktoren liegenden tragischen Keime. Es gibt Personen, in denen die tragischen Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich tragisches Unheil entwickelt, *mag die Situation welche Beschaffenheit immer haben*. Diese Personen sind von so unseligem Gefüge und Gepräge, daß selbst bei günstigster, gesündester Lebenslage tragisches Verderben über sie hereinbricht. Wer die Anlagen eines Hölderlin, Grillparzer, Nietzsche, Strindberg besitzt, der gerät gänzlich unabhängig von Umständen und Verhältnissen in Unglück und Zerrüttung. Oder man denke an Kassandra, wie sie Schiller in seinem Gedichte schildert: ihr ist es gegeben, das Verderben vorauszusehen, das sie doch nicht wenden kann; wie auch immer die Umstände liegen mögen: ein tragisches Los ist ihr gewiß. Von tragischen Situationen dagegen gilt das Entsprechende nicht. Wenn die Situation auch noch so unheilsschwanger, noch so sehr tragisch geladen ist, so ist es doch darum keines-

wegs unvermeidlich, daß sie die darin stehende Person in tragischen Jammer stürze. Der jenem Satze entsprechende Satz würde lauten: es gibt Situationen, deren tragische Anlagen und Gefahren so mächtig und zwingend sind, daß sich für die darin stehende Person tragisches Unheil entwickelt, mag diese Person welche Beschaffenheit immer haben. Dieser Satz wäre falsch. So außerordentlich groß auch die tragische Gefahr irgendeiner Situation sei, so kann doch die von dieser Situation umstrickte Person von so unerschütterlicher geistiger Kraft und Gesundheit oder von so anpassungsfähiger Umsicht und alles bewältigender Genialität des Handelns oder von so gleichmütigem Phlegma oder auch von so leichtfertiger, sanguinischer Oberflächlichkeit sein, daß sich für sie keine tragische Verwicklung ergibt. Es hängt daher die tragische Kraft der Situation von den dazu gehörigen Charakteren in höherem Grade ab als die tragische Kraft des Charakters von der Situation. Anders ausgedrückt: die Situation für sich, abgesehen von den darin stehenden Charakteren, kann niemals für das Zustandekommen des Tragischen bürgen; wohl aber kann zuweilen die Beschaffenheit einer Person, ganz unabhängig von den Situationen, das Entspringen tragischen Verderbens zur unvermeidlichen Folge haben.

Ein wichtigerer und tieferer Unterschied zwischen Charakter und Situation besteht indessen rücksichtlich ihrer tragischen Bedeutung. Der Sinn, in dem der Charakter und in dem die Situation als tragisch bezeichnet wird, ist von wesentlich verschiedener Art. Der tragische Charakter ist der Träger des Tragischen; er ist das, was da Leid, Sturz, Untergang, Schuld, Sühne in sich erlebt; in ihm entwickelt sich der Inbegriff von Seiten, die das Tragische bilden. Wenn dagegen eine Situation tragisch genannt wird, so ist damit nicht gesagt, daß sie an sich selber das Tragische aufweise und darlege. Es ist nur gemeint, daß sie entgegenkommende, fördernde, vielleicht nahezu nötigende Bedingungen für die Entwicklung der an den Charakteren sich vollziehenden tragischen Vorgänge enthalte. Der tragische Charakter stellt schlechtweg an sich selber das Tragische dar; die tragische Situation dagegen ist tragisch nur in dem Sinne, daß sie die an dem anderen Faktor — nämlich an Personen — sich vollziehende Entwicklung des Tragischen fördert. Das Wort tragisch hat in dem ersten Fall eine unmittelbar bezeichnende, in dem zweiten eine bloß hinweisende Bedeutung.

Unter den mannigfaltigen tragischen Charakteren und Situationen interessieren uns vor allem diejenigen, die eine starke, drängende Anlage

zum Tragischen in sich enthalten. Es gibt Charaktere, die eine tragische Entwicklung kaum vermuten lassen, geschweige denn zu einer solchen hindrängen. Nur dadurch, daß Umstände von besonders ungünstiger Beschaffenheit vorliegen, geraten sie in tragisches Leid. Die antike Tragödie ist kein günstiger Boden für das Entstehen tragisch gefährlicher Charaktere. Dilthey sagt von Äschylos und Sophokles, daß auch ihren komplizierteren Menschen „die Perspektive in eine unergründliche Innerlichkeit, aus welcher der tragische Konflikt entspränge", gänzlich fehle.[1] Oder man denke an die keusche, treue Kudrun im Epos: sie kommt nur dadurch in Erniedrigung und Knechtschaft, weil ausgesucht widrige Geschicke über sie und die Hegelingen hereinbrechen. Und umgekehrt gibt es tragische Situationen, durch welche tragische Verwicklungen nicht nahegelegt, nicht herausgefordert werden. Sie enthalten an sich nichts von tragischer Schwüle und Gepreßtheit und werden nur dadurch tragisch, daß Personen von besonders ungünstiger Eigenart in ihnen stehen. Die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Erbförster und seinem Herrn würde ohne alle Schwierigkeit ausgeglichen werden, wenn der Dichter Beiden nicht einen so ausnahmsweise starren Kopf gegeben hätte. So stehen den *tragisch gefährlichen* Charakteren und Situationen solche von *tragisch ungefährlicher* Art gegenüber. In dem zweiten Falle wird die Tragik nicht von innen her, nicht organisch, sondern nur durch das tatsächliche Zusammentreffen mit der bestimmt gearteten Gegenseite erzeugt. Ich fasse zuerst die tragisch gefährlichen Charaktere ins Auge. Es gilt, die Fülle der hierher gehörigen Gestalten unter typische Formen zu bringen.

2. Tragisch gefährliche Charaktere

Die stärkste Gefahr tragischer Entwicklung kommt solchen Charakteren zu, die derart unausgeglichen, widerspruchsvoll, in sich unverträglich sind, daß ihnen mit hoher Wahrscheinlichkeit das Schicksal bevorsteht, von innen heraus unglücklich zu werden, sich an ihren Widersprüchen aufzureiben. Diese unselig angelegten Naturen tragen nicht die Bedingungen in sich, aus ihren inneren Nöten und Kämpfen zu gesundem Gedeihen, zu wohlgestimmtem Lebensgefühle, zu einer Entfaltung der Kräfte in wechselseitiger Ergänzung und Förderung emporzudringen. Sie arbeiten sich ab in inneren Reibungen, Stockungen, Verhärtungen; sie

[1] Wilhelm Dilthey, Beiträge zum Studium der Individualität (1896; in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften).

zerrütten sich in jähen Gegensätzen, heftigen Spaltungen und Zerklüftungen, in schroffem Wechsel von Aufschwung und Sturz; sie wüten gegen sich in Selbstbefehdungen und Selbstverwundungen. Es sind Menschen, die *an sich selber* leiden und zugrunde gehen. Natürlich fehlt es bei dieser unseligen Beschaffenheit ihres Wesens auch nicht daran, daß sie mit ihrer Umgebung, mit den Verhältnissen und Menschen in Zwiespalt geraten. Die *innerlich* unzweckmäßig gearteten Naturen erweisen sich auch als *äußerlich* unzweckmäßig, als unbrauchbar für die Außenwelt, als untüchtig im Kampfe ums Dasein. Sie sind den Verhältnissen und ihren Anforderungen nicht gewachsen, vermögen sich den Dingen und Menschen weder anzupassen, noch sie zu beherrschen. So entstehen im Gefolge der *inneren* Zerrissenheiten meistens auch noch Zerwürfnisse *mit der Welt*. Ich will diese erste Art der tragisch angelegten Personen als die *tragisch widerspruchsvollen* Charaktere und die entsprechende Tragik als die Tragik des inneren Zwiespaltes bezeichnen. Es wäre zu weit gegangen, wenn man, wie etwa Klein in seiner Geschichte des Dramas tut,[1] *nur* solche gebrochene, kranke Charaktere als tragisch gelten lassen wollte. So viel aber ist richtig, daß derartige Charaktere einen ganz besonders günstigen Schauplatz für starke und tiefe Entfaltung des Tragischen darbieten.

Hier sei an den siebenten Abschnitt erinnert, wo das Tragische des inneren Kampfes behandelt wurde (S. 115 ff.). Das Tragische des inneren Kampfes schließt das jetzt behandelte Tragische des inneren Zwiespaltes in sich. Jenes ist von weiterem Umfang, denn es umfaßt auch alle solche Fälle, in denen der innere Kampf nicht so sehr aus der unseligen inneren Beschaffenheit der Person, als vielmehr aus ungünstigen äußeren Verhältnissen entspringt (vgl. S. 135).

Aus den mannigfaltigen Formen, in denen sich das Tragische des inneren Zwiespaltes darstellt, hebe ich zwei wichtige Typen hervor. Besonders häufig begegnet in der Dichtung des Tragischen der Zwiespalt zwischen hochfliegendem, dem Idealen und Unendlichen zugewandtem Streben und unersättlicher Gier nach Niedrigem, Nichtigem, Sündhaftem. Der Geist ist in ein edles, freies, göttliches und ein gemeines, sklavisches, irdisches Selbst auseinandergerissen. Er lebt in einer großen Sache, zugleich aber wird er zu dem Flitter und Schmutz des Daseins herabgezerrt; er ist hingegeben an das Streben nach dem, was den Menschen adelt, beglückt, erlöst, zugleich aber ist er von enger, dumpfer

[1] J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas Bd. 1, S. 10 f.

knechtischer Ichsucht erfüllt. In einer Fülle von Formen findet sich dieser Zwiespalt verwirklicht. Die ideale Seite äußert sich bald als Streben nach tiefdringendem, weitaufhellendem Erkennen, bald als heißer Drang, die Menschheit zu Glück, Freiheit, Größe zu führen, sei es durch staatliche und gesellschaftliche, sei es durch religiöse Umwälzung, bald als überquellender künstlerischer Schaffensdrang, bald als mystische Sehnsucht, mit Natur und Gott Eins zu werden, bald in anderen Formen. Ebenso kommt auch die niedrige Seite verschiedenartig zum Ausdruck: als wüste Gier nach geschlechtlichen Genüssen, als Sucht nach rücksichtsloser Befriedigung des ruhmgierigen, eitlen, kleinen Selbst, als hartes, skrupelloses Streben nach Macht und Herrschaft, nach Unterdrückung und Knechtung der Menschen.

Jedermann fällt die Gestalt Fausts ein: der edlen Leidenschaft des nie sich befriedigenden Forschens steht der wilde Drang, die groben Genüsse des Lebens, besonders die Liebe, bis in die dunkelsten Tiefen durchzukosten, gegenüber. Diesem gemeinsamen Grundzwiespalt fügen die einzelnen Faustdichtungen noch manche Besonderheiten auf der idealen wie irdischen Seite hinzu: der Marlowsche Faust verbindet mit dem Erkenntnisdurste zugleich den berauschenden Gedanken des übermenschlichen Herrschens über die Natur; noch mehr zeigt der Grabbische ein wüstes Streben nach unerhörter Machtfülle; im Goethischen Faust dagegen gesellt sich zum Wissensdurste die Sehnsucht, mit der urlebendigen Natur in ihren Quellen und Wurzeln Eins zu werden. In Lenaus Faust wiederum ist der ganze Zwiespalt in das Element des Weichen, Schwermütigen, Sentimentalen getaucht. Dagegen gehört Calderons Magus, obwohl in ihm gleichfalls Wissensdurst und Liebesgier streiten, nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren; und zwar darum nicht, weil ihm die Liebesgier rein supranaturalistisch eingeimpft wird. Auch bei Mahler Müller erscheint die tragische Gefährlichkeit Fausts dadurch herabgedrückt, daß Faust erst durch Wechsler und Juden in Not und Elend gebracht werden muß, ehe er sich zu dem Entschluß getrieben fühlt, mit der Hölle in ein Bündnis zu treten. Als Beispiele für andere Arten des Zwiespaltes zwischen Göttlichem und Irdischem nenne ich Shakespeares Antonius in dem Stück „Antonius und Cleopatra", Byrons Manfred und Harold, Roquairol in Jean Pauls Titan, Richard Wagners Tannhäuser, besonders aber seinen Wotan, diese gewaltige Verkörperung der Welt des „Willens" (denn auch bei Schopenhauer entwickeln sich aus dem finsteren, gierigen Weltwillen die hohen Gestaltungen des Geistes: Mitleid, Ent-

sagung, Weisheit); ferner Johann von Leyden, Danton bei Hamerling, Catilina in Ibsens Jugenddrama, die Brüder Iwan und Dmitry in der ungeheuren Dichtung Dostojewskys „Die Brüder Karamasow", Mirabeau in delle Grazies Robespierre. Der Absicht des Dichters nach gehört auch Eulenbergs Simson hierher: ein herrlicher Tatenmensch, ein Volkserretter sinkt zu einem Wollust-Ungetüm herab. Ich sage: „der Absicht des Dichters nach"; denn die keuchende, dampfende, platzende Wollustraserei, in der wir Simson Akte hindurch sich wälzen sehen, ist nicht nur menschlich uninteressant, sondern gibt sich uns auch weit mehr als ein von dem erotisch überhitzten Dichter in die Gestalt Simsons Hineingesteigertes denn als etwas aus ihr naturgemäß Herausgewachsenes zu fühlen. Besonders prinzipiell findet sich die erotische Zwiespältigkeit des Menschen in dem Drama „Liebe" von Anton Wildgans behandelt. Der Mensch erscheint als ein zwiespältiges Wesen, das sich nach hoher, geistverklärter Liebe sehnt, aber zugleich in die beschmutzenden Niederungen der geschlechtlichen Gier herabgezogen wird. Freilich wird der nicht gewöhnliche künstlerische Wert dieses Dramas durch widerwärtig-sensationelle Behandlung des Erotischen stark geschädigt. Die Geschichte der Philosophie weist mehrere Persönlichkeiten auf, die hierher gehören: Augustin, Abälard, Rousseau, Schopenhauer. Aus dem Reich der Dichtkunst nenne ich Petrarca, Johann Christian Günther, Bürger, Grabbe, Byron, Oskar Wilde. Sie Alle haben an dem grob Irdischen in ihrer emporstrebenden Natur bitter gelitten.[1]

Der jetzt betrachtete innere Zwiespalt läßt sich unter die Formel bringen, daß in derselben Person ein zerrüttender Widerstreit zwischen Wert und Unwert, zwischen Hohem und Niedrigem, zwischen Göttlichem und Tierischem oder Teuflischem vorliege. Ein innerer Zwiespalt anderer Art ist dort vorhanden, wo sich die verschiedenen seelischen Betätigungen, ohne daß ein sittlicher Mangel zugrunde läge, in dem *Verhältnis*

[1] Wie eng und dogmatisch die sich am allermodernsten dünkenden Theorien vom Tragischen verfahren, zeigt auch die von Fritz Wittels verkündete Lehre (Tragische Motive. Das Unbewußte von Held und Heldin; Berlin 1911). Er sieht die Ursache aller Tragik in dem „Einbruch des unlogischen und unethischen Unbewußten ins Bewußtsein" (S. 10). Wesen und Kern der Tragik liege darin, „daß wir nicht unumschränkte Herren in unserem Bewußtsein sind", sondern dunkle und unkontrollierbare Triebe an unseren guten Vorsätzen rütteln (S. 34). Das heißt: Wittels erhebt einen unter zahlreichen Typen des Tragischen zum Range des allgemeinen Wesens des Tragischen. Er sieht nicht rechts und nicht links, er kennt keine Einwände und Schwierigkeiten. Für ihn ist tragisch nun einmal nur das, was zu seiner Psychologie vom Unbewußten paßt (die außerdem eine Psychologie recht grober Art ist).

des Zuviel und Zuwenig zueinander befinden. Soll eine wohlgeordnete, kraftvolle, gesunde, glückliche Entfaltung des Individuums zustande kommen, so müssen sich die seelischen Tätigkeiten derart zueinander verhalten, daß sie sich wechselseitig ergänzen, ausgleichen, einschränken, fördern. Sie müssen sich gegenseitig solche Bedingungen gewähren, daß ihre Entwicklung vor greller Einseitigkeit, bedrohender Wucherung, gefahrvoller Verkümmerung, vor Überverfeinerung, Einpressung, Erstarrung bewahrt bleibt. Wirft sich dagegen die Kraft der Seele ganz nach einer Seite, so daß hier eine Übersteigerung in Wachstum und Leistungsfähigkeit stattfindet, während anderen Richtungen ihres Lebens alle Säfte entzogen werden, so ist mit diesen heftigen Gleichgewichtsstörungen ein nur zu günstiger Boden für schmerzvolle Aufregungen, dumpfe Niederdrückungen und Verödungen, für aufreibende Zerwürfnisse mit sich und der Welt geschaffen. Von welcher Furchtbarkeit die Seelenstürme solcher Naturen sein können, kann man sich vor Augen führen, wenn man sich etwa die bis in die Abgründe ertöteten Selbstgefühls und äußerster Selbstverachtung führende Entwicklung des jungen Reiser, die Moritz in seinem psychologischen Roman mit staunenswerter Meisterschaft geschildert hat, vergegenwärtigt. So gesellt sich jenem Typus der sittlichen Zwiespältigkeit ein Typus der seelischen Disharmonie hinzu.

Auch dieser zweite Typus der widerspruchsvollen Charaktere stellt sich in reicher Vielgestaltigkeit dar. Das bedeutendste tragische Gewicht kommt jenen Fällen zu, in denen Schwächung und Erkrankung des Willens stattfindet. Nehmen wir an: Phantasie und Grübelei seien gewaltig entwickelt, und zwar arbeiten sie mit Hast und Sucht in der Richtung des Erschreckenden, Beängstigenden; die Empfänglichkeit gegen die Eindrücke der Welt sei bis zu Überempfindlichkeit und auflodernder Überreizbarkeit gesteigert; besonders auf alles Störende, Zweckwidrige, Häßliche, Gemeine antworten Sinne und Gemüt unverhältnismäßig beunruhigt und aufgeregt; zugleich sei für alles Hohe, Ideale, Schöne lebhaftes Verstehen und Sehnen vorhanden, so daß auch die Ansprüche, die das Gemüt an die Welt und an sich selber stellt, hochgespannter und fast unerfüllbarer Art sind; auch sei das Gemüt so angelegt, daß es lange und schwer an den Eindrücken zehrt und trägt. Man stelle sich nun vor, daß ein so gearteter Mensch unter dem Einfluß und Druck dieser stark einseitig entwickelten Richtungen seines Geistes einen verkümmerten Willen habe. Ein solcher Mensch wird vor lauter

Grübeln und Schwermut, vor lauter schnellverrauchenden Affekten und mißtrauischen, müden Stimmungen zu keinem Entschluß kommen, niemals den richtigen Augenblick für das Handeln ergreifen und niemals die richtigen Mittel und Ziele treffen. Vielleicht ist ihm auch noch dazu die Gabe klarer und ruhiger Überlegung versagt. Man kann sich vorstellen, zu welch aufreibenden Kämpfen mit sich und der Welt ein so gearteter Mensch fast notwendig kommen müsse.

Hamlet, Goethes Tasso, Grillparzers Kaiser Rudolf der Zweite können uns diesen unseligen Menschentypus in verschiedenen Formen vor Augen führen. Doch auch in anderem vielspaltigen Zusammenhange kann Verwirrung und Verkümmerung des Willenslebens vorkommen. Grillparzers Sappho kann als Beispiel dienen: Sappho lebt auf den erdentrückten Höhen der Kunst; dadurch ist ihr der Blick für die Erfordernisse des Lebens und für ihr eigenes Können auf dem Schauplatze des Lebens geschwächt worden; und doch ist anderseits gerade infolge ihres Verweilens im Reiche des Idealen ihr Durst nach irdischem Leben und sinnenfreudiger Liebe heftig rege geworden; so wagt sie sich denn in Leben und Liebe hinein, begeht jedoch dabei einen Fehlgriff um den anderen; die in reineren Welten lebende Dichterin zeigt sich dem groberen irdischen Dasein nicht gewachsen und gerät so in Zerrüttung und Untergang. Grillparzers Sappho bringt mich auf die unum charakterisierte Malerin Olly in Helene Böhlaus Roman „Der Rangierbahnhof“: hier hat die fieberhafte Leidenschaft für Kunst und Ruhm und das rasende Arbeiten vor der Staffelei zur Kehrseite die naiv egoistische völlige Vernachlässigung aller anderen Pflichten und Rücksichten, besonders derer gegen ihren guten, tüchtigen Mann. Anders wieder ist es bei Kellers Grünem Heinrich: hier ist es die sinnreich träumende, gedankenspinnende Künstlernatur, die ihn in allgemeine dumpfe Untätigkeit, in gefahrvolle Willenserkrankung bringt. Und der Grüne Heinrich wieder führt mich auf Grillparzers Armen Spielmann und den Doktor Faustino in Don Juan Valeras gleichnamiger Novelle. Um die überreiche Mannigfaltigkeit hierher gehöriger Charaktere anzudeuten, nenne ich noch Reichdanow in Turgenjews Neuer Generation, Skule in Ibsens Kronprätendenten. Auch Ibsens Julian gehört hierher: er ist, wie Woerner sagt, „eine heidnische Seele von des christlichen Gedankens Blässe angekränkelt, in ihrem freien natürlichen Streben gehemmt, der Wahrhaftigkeit des Willens beraubt“.[1]

[1] Roman Woerner, Henrik Ibsen; Bd. 1, S. 290.

Doch stellt sich der Typus der seelischen Disharmonie auch in Formen dar, die mit Willenserkrankung wenig oder nichts zu tun haben. So liegen in Hebbels Judith eine männlich heldenhafte Seele und das dunkle Verlangen nach den Mysterien der Geschlechtlichkeit im Kampf miteinander. In Hebbels Herodes wieder ist äußerste Maßlosigkeit der eigenen Launen und Gelüste mit höchsten Ansprüchen an die Beständigkeit und Unterwerfung der Anderen gepaart. Ähnlich ist es bei dem König in Fuldas Talisman; nur daß hier die tragische Zerrüttung schließlich in Heilung umschlägt. Oder man denke an solche Menschen, in denen feuriges Gefühl mit eiskaltem Verstand, schwärmerisches Bedürfnis nach Idealen mit zweifelnder und verneinender Grübelei verbunden ist. Nietzsche kann hierfür als ausgezeichnetes Beispiel dienen. Auch Heinrich Heine besaß etwas von der Anlage zu tragischen Schmerzen, die in dieser Richtung liegen. In der äußerst verwickelten Natur Petschorins bei Lermontow bildet das Zusammen von heißer, jäher Leidenschaft und erkältender, neugieriger Selbstbeobachtung wenigstens eine Seite. Bei Heinrich Kleist wieder lag das heftige, heilige, verzehrende Ringen nach der Verwirklichung eines höchsten Kunstideals im Widerstreite mit seinem künstlerischen Können und seiner sich nur schwer befriedigenden Natur. Auch an die höchst merkwürdige, überaus widerspruchsreiche Persönlichkeit des Dichters und Denkers Jens Baggesen kann erinnert werden.[1] Oder man lese etwa die von Hebbel unter der Überschrift „Dem Schmerz sein Recht" vereinigten Gedichte: hier spricht sich ein Gemüt aus, für das hohes, ernstes Schaffen von vornherein gleichbedeutend ist mit qualvollem Ringen, mit blutender Selbstzerstörung. Mit Nachdruck ist hier Jean Paul zu erwähnen: nicht viele andere Dichter haben eine so große Anzahl verwickelt und eigenartig zerrissener Charaktere geschildert. Man vergegenwärtige sich etwa Siebenkäs: wird ihm auch schließlich himmlisch hohes Glück zuteil, so hat er dies doch mit einem jämmerlich wund geriebenen, tausendfach zerschnittenen Herzen erkaufen müssen. In seinem Kampfe mit der zunehmenden Verarmung, mit der Natur seiner Lenette, mit seiner eigenen Natur, besonders auch in der phantastischen Todesbetrugskomödie, sodann bei dem Grafen in Vaduz und bei dem letzten Besuche in Kuhschnappel — überall ist eine Fülle tieftragischen Leides vorhanden. Und dieses Leid stammt letzten Endes aus der widerspruchsvollen Natur des Siebenkäs: aus der Mischung von überreizbarer Weich-

[1] Vgl. Otto Ernst Hesse, Jens Baggesen und die deutsche Philosophie. Leipzig 1914.

heit, phantastischer Einbildungskraft, tollem Humor und abgrundem Verstande, aus der Mischung von zartlicher Enge und kühner Weite, von Verschnörkelung und Freiheit, von unschuldsvoller Kindlichkeit und wilder Narretei. Auch sein Doppelgänger Leibgeber fällt vielfach unter das Tragische. Er ist ein Humorist, in dem das Tragische einen starken, aber überwundenen Bestandteil bildet; ein Humorist der freien, selbstherrlichen Art, der mit seinen tragischen Gefühlen kurz und gut fertig wird. Auch mit den beiden vergletscherten Naturen Lord Horion in Hesperus und Ritter Gaspard in Titan gehört Jean Paul hierher; durch ihren eisigen Panzer zuckt ihre heiße Leidenschaft, durch ihre verletzende Härte ihre hohe Seele hindurch. Aus der neuesten Dichtung nenne ich den jugendlichen Alt in Emil Gotts Drama „Edelwild", der sich in individualistischer Haltlosigkeit und Nacktheit zerwühlt und zugleich mit den Weltgebrechlichkeiten in Fühlung steht, und Thersites in Stefan Zweigs gleichnamigem Drama, der eine besonders tief in äußerste Zerrissenheiten hineingezeichnete Gestalt ist. Alle angeführten Beispiele aber werden überboten durch Strindberg als Menschen. Er war ein auf Umsturz und Zusammenbruch angelegtes außerordentliches Genie. Aus der Darstellung, die er von seiner Jugend gibt („Der Sohn einer Magd"), ersieht man, wie sein Selbst zwischen Gewissen und Bedenkenlosigkeit, Askese und Zuchtlosigkeit, Schamhaftigkeit und Schamlosigkeit, zwischen einem mystischen Hange und zersetzender Verstandesarbeit, zwischen fiebernder Phantasie und überscharfer Selbstzergliederung, zwischen Kulturfeindschaft und Überkultur unselig hin- und hergeworfen wurde.

Bisher habe ich von solchen Charakteren gesprochen, die so zwiespaltig sind, daß für sie die hohe Gefahr besteht, an ihrem inneren Zwiespalt tragisch zu leiden. Jetzt soll von Charakteren die Rede sein, die tragisch gefährlich sind, *ohne* in solchem inneren Zwiespalte zu stehen. In kurzer Bezeichnung läßt sich demnach sagen: die tragisch gefährlichen Charaktere sind *teils zwiespältiger, teils ungespaltener Art.*

Insbesondere gehören zu dem zweiten Grundtypus stark einseitige Charaktere: Menschen von ungestümer Liebesleidenschaft, von ungebändigtem, trotzigem, gewalttätigem Herrscherwillen, Menschen, die von einem wilden, rasenden Dämon getrieben werden, aber auch Menschen, die nichts als weiches Gefühl, stilles Gemüt sind, die gegen die Stöße der Welt nicht nur der Waffen, sondern auch der schützenden Schale entbehren. Freilich gilt auch von diesen Menschen, daß sie aus dem

Gleichgewicht gerückt sind, und man könnte daher versucht sein, sie zu dem Grundtypus der in sich zwiespältigen Charaktere zu zählen. Allein es fehlt ihnen das wesentlichste Merkmal: sie *leiden* nicht an ihrer Zwiespältigkeit, sie zerfallen nicht schmerzvoll in sich, sie reiben sich nicht in inneren Kämpfen auf. Prallte ihre Natur nicht mit der feindlichen Welt zusammen, so würden sie sich in ihrer Einseitigkeit völlig wohl fühlen. Es besteht also in der Tat ein durchgreifender Unterschied zwischen ihnen und dem ersten Grundtypus: den tragisch gefährlichen Charakteren. Natürlich fehlt es auch nicht an Übergängen, das heißt an tragisch gefährlichen Charakteren, die nur einen Ansatz von innerer Spaltung zeigen, oder in deren Darstellung der Dichter doch die inneren Spaltungen und Kämpfe zurücktreten läßt, so daß der Nachdruck auf der Schilderung ihrer heftigen Einseitigkeit liegt. Unter die folgenden Beispiele lasse ich auch solche Übergangsfälle mit einfließen.

Es liegt schon in der Beschaffenheit des zweiten Grundtypus ausgesprochen, daß den hierher gehörigen Charakteren eine geringere tragische Gefährlichkeit zukommt. Das tragische Unglück entsteht hier weniger von innen heraus als dort; es kommt hier mehr als dort auf die umgebenden Verhältnisse und Menschen an. Die Charaktere dieser zweiten Art gehören nur insofern zu den tragisch gefährlichen Naturen, als, wie nun einmal die Welt, sei es überhaupt, sei es in gewissen Zeiten, Völkern, Kreisen geartet ist, die hohe Wahrscheinlichkeit besteht, daß sich Situationen finden werden, in denen sie in tragisches Unglück geraten.

Beispiele bieten sich dar, wohin wir blicken. Romeo und Julia, diese elementaren, engen, maßlos heftigen Sinnlichkeits- und Phantasiemenschen gehören ebenso hierher wie der harte, stolze, gewalttätige Willensmensch Coriolan. Aus Kleists Gestalten hebe ich Penthesilea, aus denen Grabbes Napoleon, aus Grillparzer den wortlos und eingepreßt leidenschaftlichen Melancholiker Leander und den herrschgierigen Ottokar, aus Konrad Ferdinand Meyer den willensstrotzenden Jürg Jenatsch und seine Lucretia, aus Wildenbruchs Karolingern den vom Dämon wilden, alles wagenden Ehrgeizes besessenen Grafen Bernhard hervor. Weit über alle diese Beispiele ragt aber Ibsens Brand empor. Er ist ein ideal gerichteter Willensriese, der nur *das* Wollen für echt und verdienstlich hält, das sich unter schmerzvollem Bruch mit allem Menschlichen und Natürlichen, unter Not und Schrecken, unter erbarmungslosem Sichselbstwehetun vollzieht. Will man Beispiele für die heftige Einseitigkeit in Gestalt der jähen Gier nach den wilden, glänzenden Ge-

müssen des Lebens, so kann man an Gestalten Balzacs, etwa an Raffael in Peau de chagrin oder an Rastignac im Père Goriot denken. Bei Balzac haben die Leidenschaften, wenn sie sich einer Menschenseele bemächtigen, etwas heiß Auffahrendes, kalt und unerbittlich die edleren Triebe Niederhaltendes, das Verderben des Menschen gleichgültig und grausam Herbeiführendes. Ein hervorragendes Beispiel trunkener, despotischer Lebens- und Liebesgier findet sich in Laubes Jugenddichtung „Das junge Europa": Hippolyt, der Ardinghelle des jungen Deutschland, endet schließlich als verwüstete Ruine. In Eulenbergs Drama „Anna Walewska" ist Graf Walewski eine fesselnde Kraftnatur, die nur in blutschänderischer Liebe ihr Genügen findet und in völliger Selbstzerstörung endet. Will man dagegen ein Beispiel für einen Charakter, der durch Übermaß hoher Liebe und zarter Sehnsucht, durch das fast Übermenschliche entrückter Stimmungen tragisch gefährlich ist, so kann man an Shelley denken, wie er sich beispielsweise in der Dichtung „Alastor" ausspricht.

3. Das Tragische der organischen, der notwendigen und der zufälligen Art

Öfter begegnen wir in Darstellungen der Ästhetik und Poetik, ebenso in Besprechungen von Dichtern und Dramen der Auffassung, daß sich in der dichterischen, namentlich dramatischen Gestaltung des Tragischen das tragische Schicksal *mit innerer Notwendigkeit*, ohne die Hilfe von Zufällen, aus den Charakteren entwickeln müsse. So lesen wir bei Solger: es sei ein Hauptgesetz der tragischen Handlung, daß sie ohne alle Zufälligkeit oder entscheidende Willkür in einer notwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen zu ihrem Ziele hindrängen muß.[1] Und ähnlich sagt Hettner: die Welt des Dramas sei die Welt innerer Notwendigkeit; Alles, was der inneren Notwendigkeit widerspreche, sei vom Drama, insbesondere von der Tragödie, für immer ausgeschlossen; daher dürfe in der tragischen Dichtung nirgends dem Zufall Spielraum gegeben werden.[2]

[1] Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 2. S. 471.

[2] Hettner, Das moderne Drama; Braunschweig 1852; S. 110 ff. Vgl. S. 33. Auch Freytag versucht, den „Zufall" aus dem Drama hinwegzudeuten. Ihm ist der Zufall im Drama, soweit er richtig verwendet ist, im Grunde „ein aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv" (Die Technik des Dramas, S. 271). Ebenso ist Hartmann gegen den Zufall ungerecht (Gesammelte Studien und Aufsätze, S. 298 f.).

Kaum auf einem anderen Gebiete begegnet man soviel übertriebenen, gleißend unbestimmten Redensarten als auf dem der ästhetischen Kritik. Dahin gehört nun eben auch die Wendung, daß sich in der Tragödie die ganze Handlung mit innerer Notwendigkeit aus den Charakteren ergeben müsse. Es schwebt hierbei etwas Richtiges vor; allein es ist kritiklos zum Ausdruck gebracht. Wir haben gesehen: selbst die auf das Tragische innerlich angelegten Charaktere bedürfen in der Regel, wenn die tragische Anlage sich zu wirklicher Tragik entwickeln soll, passender, fördernder Situationen. Nur in verhältnismäßig seltenen Fällen liegt die Sache so, daß sich die tragische Anlage, *mag die Situation sein, welche sie wolle*, also mit voller Gleichgültigkeit gegen die Beschaffenheit der Situation, rein aus innerem Zwange heraus in wirkliche Tragik umsetzt. Nur in diesen wenigen Fällen kann man mit Recht sagen, daß sich die tragischen Handlungen und Schicksale innerlich notwendig aus den Charakteren entfalten. In der weit größeren Mehrzahl der Fälle dagegen bedürfen selbst die tragisch gefährlichen Charaktere geeigneter, begünstigender Situationen; und da die Charaktere diese Situationen keineswegs absichtlich haben eintreten lassen, so muß dieses Eintreten rücksichtlich der Charaktere als *zufällig* bezeichnet werden. Es ist *Zufall*, daß Hamlet einen ruchlosen Frevler zum Oheim hat; daß Antonius auf ein Wesen von dem bestrickenden Reiz der Cleopatra trifft; oder daß Graf Essex bei Laube unter einer Königin lebt, die ihre Günstlinge mit Eifersucht bewacht. Doch empfinden wir das Walten solchen Zufalles keineswegs als störend; denn wir wissen: zur Entwicklung eines Charakters und zum Handeln gehört, wie die menschlichen Dinge nun einmal geordnet sind, das Dazutreten von Situationen, die von dem Charakter unabhängig sind. Wir sind hiermit auf den Zufall in einem anderen, weiteren Sinne gestoßen, als der ist, in dem an früherer Stelle (S. 88 ff.) vom Zufall gehandelt worden war. Dort war vom Zufall als von einem fühlbar überraschenden, störenden, unterbrechenden Ereignis die Rede gewesen. Jetzt hat er die weitere Bedeutung, daß er alle Umstände und Begebenheiten, soweit sie von dem Menschen nicht absichtlich herbeigeführt und beeinflußt sind, umfaßt. Und da sehen wir, daß der Zufall in diesem weiten Sinne einen unentbehrlichen Bestandteil jedweder tragischen Entwicklung ausmacht. Selbst bei jenen allergefährlichsten tragischen Charakteren, von denen soeben die Rede war, würde die Entwicklung der Tragik einen anderen Gang nehmen, wenn die Umstände und Begebenheiten, unter denen sie vor sich geht, „zu-

fällig" anders folgten oder anders gestaltet wären. Man denke etwa nur daran, daß auch die Entwicklung der innerlichsten Angelegenheiten auf Schritt und Tritt mehr oder weniger davon abhängig ist, daß bestimmte Personen gerade jetzt eintreten, gerade jetzt weggehen, abreisen, gerade jetzt zur Stelle sind oder nicht sind, daß das Gespräch absichtslos diese oder jene Wendung nimmt, diesen oder jenen Gegenstand berührt. Man nehme jedes beliebige Drama, und es wird sich zeigen lassen, daß die dargestellte Entwicklung anders ausgefallen wäre, wenn in diesen Kleinigkeiten „zufällig" andere Reihenfolgen und Gruppierungen stattgefunden hätten. Es kommt nur darauf an, daß diese „Zufälle" durch die Kunst des Dichters so dargestellt werden, als ob sie zwanglos einträten, als ob das natürliche Rollen der Dinge sie so mit sich brächte. Dann empfinden wir diese „Zufälle" nicht als irgendwie störend, ihre zufallsmäßige Natur kommt uns nicht zu Bewußtsein. Die Zufälle erscheinen uns als Glieder des notwendigen Ganges der Dinge.

So dürfen wir denn den Zusammenhang zwischen dem tragisch angelegten Charakter und der diesen Anlagen entsprechenden wirklichen Entwicklung des Tragischen, trotz der hereinspielenden Zufälle, als einen *organischen* Zusammenhang und das Tragische, das sich in dieser Weise entwickelt, als *Tragisches der organischen Art* bezeichnen.

Das volle Gegenteil findet dort statt, wo ein Mensch lediglich dadurch in tragische Verwicklung gerät, daß er eine Handlung begeht, die mit seinem Charakter *nur äußerlich, lose, oberflächlich* zusammenhängt. Es ist eine Unvorsichtigkeit, eine Unbesonnenheit, ein dummer Streich, ein Sichhinreißenlassen durch den Affekt des Augenblicks oder eine ähnliche Geringfügigkeit, wodurch der Mensch den Anstoß gibt, der das tragische Unheil ins Rollen bringt. Hier ist sonach nicht nur nicht die Rede von innerer Anlage des Charakters zum Tragischen, sondern es kann nicht einmal soviel behauptet werden, daß die Handlung, die in ihrem Zusammenwirken mit der Situation die tragische Entwicklung ergibt, aus dem Kern des Charakters, aus seinen beherrschenden Interessen, aus seinen durchgreifenden Betätigungen folge. Es ist mithin etwas für das Wesen dieses Menschen *Zufälliges*, was den Anstoß zur tragischen Entwicklung bildet. Man darf daher hier von einem *Tragischen der zufälligen Art* reden. Hier bedeutet Zufall etwas Ähnliches wie im sechsten Abschnitt (S. 88 ff.): es handelt sich um das Zusammentreffen einer in sich geschlossenen, zusammengehörigen Ursachenverkettung mit dem Gliede einer abseits verlaufenden, nur äußer-

lich hinzutretenden Ursachenreihe. Nur oberflächlich hängt die Unvorsichtigkeit, Geschwätzigkeit oder was es sei, mit dem Wesenskerne der Person zusammen, und doch muß dieser Wesenskern alles Leid, was aus jener Schwäche folgt, auf sich nehmen.

So hat bei Siegfried im Nibelungenlied und im Hebbelschen Drama (aber nicht bei Paul Ernst) das Tragische seinen Ursprung in Übereilung, in einem Übersehen der bösen, verwicklungsreichen Folgen. Freilich hängen diese Fehlschritte mit Siegfrieds Gutherzigkeit und Vertrauensseligkeit zusammen, aber sie sind doch ein Nebenbei; man kann sie sich wegdenken, ohne daß in der Entfaltung von Siegfrieds Charakter etwas Wesentliches fehlte. Auch Kriemhilds Schuld ist von dieser unwesentlichen Art: von Brunhild schwer gereizt, demütigt sie diese unter Preisgebung des ihr von ihrem Gatten soeben anvertrauten unheilvollen Geheimnisses; und weiterhin schwatzt sie dem listigen Hagen das Geheimnis von Siegfrieds verwundbarer Stelle aus. Ein Sichhinreißenlassen vom Affekte des Augenblicks als Ursache der tragischen Wendung des Geschickes finden wir auch bei Adrienne Lecouvreur in dem Drama Scribes: schwer gereizt schleudert die Schauspielerin ihrer siegesgewissen Nebenbuhlerin tödlich beleidigende Racinesche Verse ins Gesicht und ruft hierdurch die unverzügliche verderbenbringende Rache der tief Beleidigten hervor. Ein weiteres Beispiel ist Schillers Marquis Posa. Das Ethos dieses Mannes besteht in der ungeteilten Hingabe an die Ideale der Freiheit und Menschenbeglückung. Allein sein Unglück und Untergang folgt nicht unmittelbar hieraus, sondern aus seinen übereilten, ungeschickten Intrigen, aus seinem unüberlegten Spielen mit dem Zufall. Auch an die Erzählung „Unsühnbar" von Ebner-Eschenbach mag erinnert werden: woran Maria ihr ganzes Lebenlang tragisch leidet, dies war eine augenblickliche, ihr selbst unbegreifliche Überrumpelung ihres reinen Wesens durch sinnliche Begierde. Ebenso gehört Antinous in Heyses Trauerspiel „Hadrian" hierher: wenn Antinous seinen väterlichen Freund, den Kaiser, vergiften will, so hängt dies mit dem Kern seines Wesens nur wenig zusammen; nur die ganz ungewöhnlichen Umstände führen seine edle, treue Natur zu solcher Verirrung. Es ist ein augenblickliches Sichselbstverlieren, in das Antinous hineingerät. Etwas anders liegt die Sache bei Ottilie in Goethes Wahlverwandtschaften: hier nimmt zwar nicht die Schuld und das Verderben Ottiliens mit einer nebensächlichen Äußerung ihres Charakters den Anfang; wohl aber entstehen ihre tragischen Schmerzen auf Veranlassung einer Unvorsichtigkeit. Erst indem sie das

Kind in den See fallen läßt, wird ihr Inneres blitzartig umgewandelt und ihre bis dahin einig in sich ruhende Natur in die Qualen des Schuldgefühls und der Entsagung geworfen. Erst von diesem Zufall an wirkt Ottilie als tragische Person.

Natürlich gibt es auch Fälle — und sie sind überaus zahlreich —, die in der Mitte zwischen dem Tragischen der organischen und dem der zufälligen Art liegen. Ich fasse sie als *Tragisches der notwendigen Art* zusammen. Diese mittlere Beschaffenheit ist dort vorhanden, wo einerseits der Charakter keine starke Anlage zum Tragischen in sich enthält, anderseits aber auch die tragische Entwicklung nicht aus einer geringfügigen, nebensächlichen Äußerung des Charakters entspringt, sondern wo sich das Tragische aus dem Zusammenwirken *des sich in seinen Grundeigenschaften, in seinen beherrschenden Interessen und Zielen auslebenden Charakters* mit gefahrvollen Situationen ergibt. Der Charakter entwickelt sich *aus seinem Kerne heraus* ins Tragische hinein; doch aber ist der Charakter für sich allein nicht tragisch gefährlicher Art; erst durch die Lage, in die er hineingestellt ist, entsteht die tragische Gefahr.

Schillers Wallenstein kann dieses Tragische der mittleren Art erläutern. Wallenstein ist von dem Dämon der Macht und Herrschaft erfüllt. In ihm glüht das Verlangen, den Genuß seiner Macht ins Unerhörte zu steigern. Doch ist er nicht einseitiger Willens- und Leidenschaftsmensch. Ihm ist ebensosehr der Zügel ruhiger Überlegung gegeben. Er hat die Gabe und das Bedürfnis bedächtigen Umsich- und Insichblickens, hoch über den Dingen schwebender Gedankenverknüpfung. Auch fehlt es ihm nicht an lebhaftem Sinn für das Gute und Rechte, für Menschlichkeit und Vaterland. Wallenstein gehört daher nicht zu den tragisch gefährlichen Charakteren. Viel weniger noch natürlich kann davon die Rede sein, daß sich für Wallenstein das Tragische aus einem oberflächlichen, äußerlichen Versehen oder Fehltritt ergäbe. Vielmehr liegt bei ihm die Sache so, daß sich die tragische Gefahr aus dem Zusammenwirken einer versuchungsreichen Situation mit einem Charakter erzeugt, der in dieser Lage durch die Gesamtheit seines eigenartigen Wesens zu verhängnisvollem Handeln getrieben wird. Oder man denke an Othello. Niemand wird diesen Charakter in seiner Mischung von elementarer, strotzender Männlichkeit und treuherziger, unerfahrener Kindlichkeit als tragisch gefährlich bezeichnen. Wohl aber darf man sagen, daß sich in der Leichtgläubigkeit und Besinnungslosigkeit, mit der er dem Jago in

sein plumpes Netz fällt, Othello in seiner Größe und Kleinheit, in seiner Menschlichkeit im guten wie üblen Sinne, kurz in den Grundzügen seines Wesens zum Ausdruck bringt. Ein vielleicht noch deutlicheres Beispiel bieten Goethes Wahlverwandtschaften dar: keine der vier Personen, die in Liebe verstrickt werden, ist von sich aus auf das Tragische angelegt; wenn sie dennoch aus den Grundzügen ihres Wesens heraus in tragische Kämpfe geraten, so ist dies durch ihr Zusammengebrachtwerden unter besonderen Umständen herbeigeführt. So ist auch Indiana in George Sands Roman zu beurteilen: nur neben dem rohen Gatten gerät diese bleiche, ätherische, heiße, heftige Seele in Liebestragik. Und in dem Roman der Enrica von Handel-Mazetti hätte die einfältige, fromme, gottbegeisterte Stephana Schwertner ein einfaches, stilles Dasein geführt und wäre allen tragischen Verwicklungen fern geblieben, wenn sich nicht in ihrer unmittelbaren Umgebung der Katholizismus mit fanatischer Wildheit gegen das siegreich vordringende, ebenfalls fanatische Luthertum zur Wehr setzte. Hierdurch werden Kräfte in der Seele Stephanas entbunden, die sonst immerdar geschlummert hätten, und die sie in ein tragisches Martyrium führen.

Fragt man nach dem ästhetischen Wert der drei Arten des Tragischen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Tragische der zufälligen Art dem der organischen und dem der notwendigen Art nachsteht. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß das Tragische der zufälligen Art unser Bedürfnis nach strenger Gliederung, nach einheitlichem Zusammenhange des Kunstwerkes nicht in dem Grade befriedigt wie das Tragische der beiden anderen Arten. Aber auch für tiefgehende Charakterisierung, für Ausschöpfung des Menschlichen gibt das Tragische der zufälligen Art nicht so günstige Gelegenheit. Wo das Tragische aus dem Kerne des Charakters fließt, dort kann der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in der Regel besser genügt werden. Auch in den bisherigen Theorien des Tragischen wird der Vorzug der organischen Vermittlung vor den zufälligen Zusammenhängen meistens — sei es ausdrücklich oder stillschweigend — anerkannt. Wenn Vischer z. B. das „Tragische des sittlichen Konflikts" über das „Tragische der einfachen Schuld" stellt, so geschieht dies hauptsächlich darum, weil er nur dort allseitige organische Vermittlung findet, hier dagegen der Schuld und Strafe Zufälligkeit anhaften sieht.[1]

So sehr indessen auch das Tragische der organischen und der not-

[1] Vischer, Ästhetik, §§ 134 und 139.

wendigen Art das Tragische der Zufälligkeit an Wert übertrifft, so muß doch auch diese dritte Form in ihrer Berechtigung anerkannt werden. Denn zur Bedeutung von Leben und Welt gehört auch dies, daß Schritte und Handlungen nebensächlicher Art furchtbar verhängnisschwere Folgen nach sich ziehen können. Der Mensch ist nun einmal in eine Welt gestellt, in der auch die ernstesten, unheilvollsten Zusammenhänge häufig die Form des Zufalls erhalten. Es ist daher nur in der Ordnung, daß auch in den tragischen Dichtungen dem Zufall sein Recht werde. Und wird ein Stoff von zufällig tragischer Art von einem *wirklichen* Dichter gestaltet, so kann darin ein tiefer und fesselnder menschlicher Gehalt, ein Reichtum von menschlichen Verborgenheiten und ungewöhnlichen Entwicklungen zur Ausprägung gebracht werden. In einem solchen Falle ist der Zufall durch das Menschlich-Bedeutungsvolle gerechtfertigt, das durch ihn zum Ausdrucke kommt (vgl. S. 88 f.).

4. Schuld, Leid, Untergang hinsichtlich des organischen Zusammenhanges betrachtet

Bisher habe ich die Kategorien des Organischen, Notwendigen und Zufälligen auf das Verhältnis des tragischen Charakters zu der *im Ganzen und Großen* betrachteten tragischen Entwicklung angewendet. Natürlich lassen sich auch *einzelne Glieder* der tragischen Entwicklung daraufhin prüfen, in welchem Verhältnis von Notwendigkeit sie zu dem tragischen Charakter stehen. Besonders legt sich dies dort nahe, wo die tragische Entwicklung durch Schuld und Frevel hindurchführt. Hier erhebt sich die Frage: wie verhält sich die Schuld zum tragischen Charakter? Wie von der tragischen Entwicklung überhaupt, so gilt auch im besonderen von der Schuld, daß sie mit dem Charakter entweder organisch oder notwendig oder zufällig verknüpft ist. Diese Ausdrücke haben hier genau denselben Sinn wie in den vorhin gegebenen Auseinandersetzungen. Ich gehe auf diese Unterschiede im Verhältnisse von Charakter und Schuld nicht weiter ein, da hierüber im wesentlichen dasselbe gesagt werden müßte, was über das Verhältnis von Charakter und tragischer Entwicklung gesagt worden ist.

Das Tragische der Schuld fordert sodann zu der weiteren Frage auf, in welchem Abhängigkeitsverhältnisse das der Schuld folgende Leid zu der Schuld stehe. Diese Frage spaltet sich, je nachdem man das dem Untergange vorangehende innere Leid (ich werde es schlechtweg das innere Leid nennen) oder den Untergang selbst ins Auge faßt.

Innerhalb des ersten Falles lasse ich an die Stelle der Dreiteilung eine Zweiteilung treten: dem organischen Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid steht ein mehr äußerlicher Zusammenhang gegenüber. Organisch werden wir den Zusammenhang zwischen Schuld und innerem Leid dort nennen, wo das Leid unmittelbar durch das Bewußtsein der Schuld erzeugt wird. Entspringt dagegen das Leid erst aus irgendwelchen äußeren Ereignissen, die im Gefolge der Schuld eintreten, so darf man jenen Zusammenhang als verhältnismäßig äußerlich bezeichnen.

Jener organische Zusammenhang kommt in verschiedenen Formen vor. Das Bewußtsein der Schuld zieht Scham, quälendes Gefühl der Selbstentwürdigung, marternde Anklagen des Gewissens nach sich; dazu kann sich Angst vor den Strafen des Jenseits gesellen; in anderen Fällen wieder folgen der Schuld innere Kämpfe, Empörungen der guten und der bösen Seele des Helden widereinander. Überall, wo die Schuld den Schuldigen in solche Zerrüttungen stürzt, vollzieht sich die tragische Entwicklung in organischer Weise. Es versteht sich von selbst, daß neben dieser organischen Zerrüttung auch Schmerzen und Nöte vorkommen können, die durch äußere, sich an die Schuld knüpfende Ereignisse herbeigeführt werden. Aus den Gestalten Schillers gehören neben anderen Karl Moor und Maria Stuart, aus denen Goethes Clavigo und Faust hierher. Dostojewsky gibt uns in den beiden Brüdern Dmitry und Iwan Karamasow hervorragende Beispiele für die sich an die Schuld organisch knüpfende Zerrüttung. Aus Ibsens Dichtungen nenne ich Hedda Gabler, den Baumeister Solneß, wenn in diesen Fällen freilich auch nicht so sehr die Schuld, als vielmehr das menschlich Gefährliche und Widerspruchsvolle hervorgehoben ist.

In anderen Fällen knüpft sich an die Schuld kein zerrüttendes Schuldbewußtsein. Wenn sich dennoch inneres Leid an sie schließt, so kommt dies daher, weil durch die Schuld Ereignisse hervorgerufen werden, die den Schuldigen unglücklich machen. Dieser mehr äußerliche tragische Zusammenhang findet sich bei Coriolan: dieser eherne Held nimmt stark und ungebrochen seine Schuld — die Bekämpfung seiner Vaterstadt — auf sich; erst durch seine um Umkehr flehende Mutter wird er in inneren Kampf geworfen. So wird auch Shylock nicht etwa von einem Gefühl seiner Schuld gepeinigt; erst das Mißlingen seines schändlichen Planes fügt ihm Wehe zu. Aus Schiller kann Octavio Piccolomini als Beispiel dienen: nicht sowohl seine niederträchtige Treulosigkeit gegen

Wallenstein bringt ihn in schmerzvolle Erschütterung, als vielmehr erst der sich hieran knüpfende Zerfall mit seinem Sohne.

Was schließlich das Verhältnis zwischen Schuld und leiblichem Untergang betrifft, so besteht hier der am meisten organische Zusammenhang offenbar darin, daß der Schuldige aus dem unerträglichen Bewußtsein der Schuld, aus dem Gefühle der moralischen Vernichtung, der inneren Zerrüttung, des Nichtweiterlebenkönnens heraus sich freiwillig den Tod gibt oder sich dem Tode durch fremde Hand freiwillig überliefert. Dieser letzte Ausdruck bezieht sich auf solche Fälle, in denen sich der Schuldige dem Gerichte oder einem persönlichen Rächer stellt oder sich in das Schlachtgewühl stürzt in der Gewißheit, den Tod zu finden. Solche Fälle sind an organischer Bedeutung dem Selbstmorde als gleichwertig zu erachten. Als Beispiele greife ich — ohne Rücksicht auf den Unterschied von Selbstmord und freiwilligem Empfangen des Todes durch fremde Hand — Racines Phädra, die Kindesmörderin bei Heinrich Leopold Wagner, Schillers Don Cesar, Hebbels Golo, Ludwigs Erbförster, Lenaus Faust, Geibels Sophonisbe heraus. Natürlich ist nicht jeder Selbstmord des schuldigen Helden hierher zu ziehen. Nur wenn er aus der Unerträglichkeit des Schuldgefühls entspringt, gehört er hierher. Es gibt Fälle, in denen sich der Schuldige aus anderen Gründen, infolge der Besonderheit der Lage, in die er durch die Schuld geraten ist, zum Selbstmord entschließt. Es ist klar, daß in solchen Fällen der Zusammenhang zwischen Schuld und Selbstmord nicht von jener organischen Art ist. Die harte Richterin bei Konrad Ferdinand Meyer wird zum Bekennen ihres Verbrechens nicht durch ihr Schuldbewußtsein, sondern darum getrieben, weil sie nur durch ihr Bekenntnis ihr Kind aus seinem Siechtum retten zu können glaubt. Sardous Odette scheidet aus dem Leben nicht wegen ihrer moralischen Gesunkenheit, sondern weil sie sieht, daß, solange sie am Leben ist, ihre Tochter den Mann ihrer Liebe nicht heiraten kann.

Nicht mehr so organisch ist der Zusammenhang von Schuld und leiblichem Untergang dort, wo die mit dem Rechte der strafenden Gerechtigkeit ausgerüstete Gegenmacht über den schuldigen Helden den Tod verhängt. Natürlich ist gemäß dem soeben Gesagten der Fall ausgeschlossen, daß die schuldige Person sich der Gegenmacht freiwillig darbietet, um den Tod zu empfangen. Der jetzt betrachtete Zusammenhang zwischen Schuld und Tod ist sittlich notwendiger Natur; nur verläuft er nicht rein innerlich, sondern ist durch das äußere Hinzutreten der Gegenmacht — und zwar einer mit dem Rechte der Vergeltung ausgerüsteten Gegen-

macht — vermittelt. Demnach darf ich hier von einem Tragischen zwar nicht organischer, aber doch notwendiger Art reden. So ist es, wenn Macbeth durch Macduff, Richard der Dritte durch Richmond, Fiesco durch Verrina, der Brudermörder Guido bei Leisewitz und der Brudermörder Guelfo bei Klinger, beide durch ihren Vater, Don Juan durch den Gouverneur untergehen.

Eine geringere Art von Notwendigkeit findet dort statt, wo die Gegenmacht den Schuldigen sucht, ergreift und tötet, ohne indessen zur Vergeltung und Strafe berechtigt zu sein. Die Gegenmacht maßt sich hier nur dieses Recht an; wobei es freilich mancherlei Übergänge von jenem Fall zu diesem geben kann. Je weniger dem zugrunde liegenden Auftreten der Gegenmacht etwas von wirklichem Rechte innewohnt, um so weniger nimmt der Zusammenhang von Verschuldung und Tod an dem Vorzug des sittlich Geforderten teil, der den vorigen Zusammenhang auszeichnete. Wenn Don Carlos durch König Philipp, Wallenstein durch Buttler, Graf Essex bei Laube durch die Königin Elisabeth zugrunde gehen, so stellen sich uns hierin verschiedene Grade und Arten der Anmaßung des Vergeltungsrechtes vor Augen.

Steige ich in der bis jetzt eingehaltenen Rangordnung noch eine Stufe hinab, so stoße ich auf ein Tragisches der zufälligen Art. Der leibliche Untergang wird hier nicht durch Personen zugefügt, die — sei es nun mit Recht oder Unrecht — dem Schuldigen als strafende, vergeltende Gegenmacht gegenübertreten. Es ist hier vielmehr entweder so, daß die Gegenmacht, ohne sich auf Schuld und Vergeltung zu berufen, also aus abseitsliegenden Motiven den Schuldigen in den Untergang zieht; oder so, daß andere Umstände und Verwicklungen den Tod des Schuldigen zur Folge haben, ohne daß die Gegenmacht ihn beabsichtigt. Der erste Unterfall findet bei Weislingen statt, der von Adelheid, nicht etwa seiner Schuld halber, sondern aus ehrgeizigem Streben vergiftet wird. Auch Shakespeares Cleopatra gehört hierher: sie tötet sich durch Schlangenbiß, um der Schmach des Mitgeführtwerdens im Triumphzuge Octavians zu entgehen. Für den zweiten Unterfall bietet sich ein Beispiel in Hamlets Mutter dar, die aus Zufall den für Hamlet bestimmten Giftbecher ergreift. Als einen Fall, in dem das Verhältnis von Schuld und Sühne so äußerlich ist, daß ein Zufall in schlechtem Sinne des Wortes vorliegt (vgl. S. 88 f.), nenne ich den sonst so trefflichen Roman „Quitt" von Fontane. Viel drastischer noch tritt der Zufall in schlechtem Sinne des Wortes in Halbes Drama „Jugend" hervor. Wenn

Anna durch ihren blödsinnigen, halbtierischen, bösartigen Stiefbruder Amandus niedergeschossen wird, so erschrickt man förmlich über das brutale Eingreifen einer Gegenmacht, die mit der sonst so innerlich notwendigen Entwicklung des Liebeskonfliktes gar nichts zu tun hat. Das Stück ist eben daran, in ernste, wenn auch nicht tragisch wirkende Traurigkeit auszulaufen: da knallt der Pistolenschuß des Amandus dazwischen, der auf den Studiosus Hans darum eifersüchtig ist, weil Anna nur diesem alle guten Bissen zusteckt, ihn selbst aber beiseite schiebt. So wirkt dieses Drama, das sich durch treffliche psychologische Entwicklung auszeichnet, in seinem Ausgange geradezu absurd.

Die letzten Einteilungen betrafen das Tragische der Schuld. Zu einer ähnlichen Einteilung kommt man, wenn man solche Fälle, in denen die tragische Person ohne Schuld ist oder die Schuld doch nicht betont wird, auf ihren Zusammenhang zwischen Charakter und Untergang betrachtet. *Organischer* Zusammenhang ist dann vorhanden, wenn sich die tragische Person durch die unerträglich gewordene innere Zerrüttung bestimmt findet, sich freiwillig den Tod zu geben. Sappho bei Grillparzer, Pastor Rosmer und Rebekka West bei Ibsen, Johannes Vockerat bei Hauptmann sind Beispiele dafür. Auch an das durch unerträglichen Zwiespalt im Innern eingegebene Bekenntnis des sterbenden Bruders Medardus in Wildenbruchs Hexenlied kann erinnert werden. Von zwar nicht organischer, aber doch *notwendiger* Art ist jener Zusammenhang dort, wo der fremde Wille der Gegenmacht über die unschuldig verfolgte (oder doch wenigstens nicht von schwerer, den Tod heischender Schuld belastete) Person den Tod verhängt. Die Dichtung bietet unzählige Beispiele dar: die Ermordung König Heinrichs durch Richard, König Duncans durch Macbeth, Egmonts auf Befehl Herzog Albas, des wackeren Valentin durch Faust oder, um eine trotz der Grobheit des Gefüges doch als Ganzes stark-tragisch wirkende Oper anzuführen, das Verbranntwerden der Jüdin durch die Kirche in Halevys Oper. Hieran würden sich drittens die Fälle reihen, in denen die tragisch verfolgte schuldlose Person *zufällig*, d. h. ohne daß dies durch Wissen und Willen der Gegenmacht herbeigeführt wäre, zugrunde geht. Ein in solchem Zusammenhange geschehenes Eingreifen des Zufalls würde sich nur schwer so darstellen lassen, daß es vor dem Vorwurf des in üblem Sinne Unorganischen geschützt wäre. In Eulenbergs Kassandra-Drama ist die Tötung der Heldin in solch äußerlicher Weise angehängt. Klytämnestra tötet Kassandra, weil diese sie sonst verraten würde. Dies wirkt gemäß

dem ganzen Zusammenhang des tief innerlich gehaltenen Dramas wie ein unerwartetes Anhängsel.

Alle diese Einteilungen sind nicht in dem Sinne gegeben, als ob dadurch die Mannigfaltigkeit der Fälle erschöpft wäre. Es sind nur Schemata, welche vielgestaltigen Abbiegungen und Übergängen Raum lassen. Ich weise nur auf Einiges hin. Wo der, sei es schuldige, sei es schuldlose Held durch fremden Willen den Tod empfängt, dort kann dem Tode der eigene Zustand des Untergehenden gleichsam entgegenkommen; das Gemüt des Untergehenden ist so von Schmerzen durchwühlt, so sehr aus allen Fugen gebracht, daß ihm, wenn er den Tod auch nicht aufsucht, dieser doch erwünscht kommt. Dieser Fall liegt offenbar mehr nach der Seite des Organischen hin als der andere, wo die Person, die vom Tode getroffen wird, geistig gesund und in sich einig dasteht und sonach nichts dem Tode Entgegenkommendes an sich hat. Oder etwas Anderes! Es gibt mancherlei Übergänge zwischen dem notwendigen und organischen Zusammenhange. Ich nehme an: die Gegenmacht will nicht ausdrücklich den Untergang der tragischen Person, wohl aber bringt sie diese durch schlechte Behandlung, Verstoßung, Kränkung in eine solche Lage, daß daraus Zerrüttung und Untergang entspringt. Hier ist der Tod weder rein durch den Willen der Gegenmacht noch durch innere Zerrüttung herbeigeführt, sondern ein Mittleres vorhanden. Faust und Gretchen bei Goethe können als Beispiel dienen: Faust will nicht den Untergang Gretchens, wohl aber hat er sie dadurch, daß er sie zuerst der Ehre beraubte und dann ihrem Schicksale überließ, in eine Lage gebracht, die sie in Jammer, Verzweiflung, Untergang hineinzerrte. Noch erwähne ich, daß die organische Form des Zusammenhanges auch dort vorhanden ist, wo die innere Zerrüttung, sei sie aus Schuldgefühl oder durch unverschuldete Leiden hervorgegangen, von sich aus den Körper auflöst und zerstört. Hier hat der natürliche Tod die gleiche organische Bedeutung wie der Fall des Selbstmordes. Ich erinnere an Hero und Libussa bei Grillparzer, an Walburg in Ohlenschlägers Liebestragödie „Axel und Walburg“: unter der Wucht unverdienten Unheils bricht Seele und Leib zusammen.

Wie es schon oben (S. 309 f.) geschehen, so sei auch hier darauf hingewiesen, daß das Tragische der zufälligen Art, wenn auch nicht von gleichem ästhetischen Werte, doch ästhetisch berechtigt ist. Nur kommt es darauf an, daß der Zufall, der den Untergang herbeiführt, sinnvoller Art ist und so eine tiefere Schicksalsverknüpfung ahnen läßt. Hiervon

war in allgemeinerem Sinne schon im sechsten Abschnitt (S. 88 ff.) die Rede. Als Beispiel für die sinnvolle Bedeutung dieses Zufalls nenne ich die Vergiftung der Mutter Hamlets durch den für diesen bestimmten Giftbecher, den Sturz des Baumeisters Solneß vom Turm. Oder man denke an die Vergiftung Weislingens durch Adelheid. Da hier der Untergang nicht aus der Schuld, nicht durch die berechtigte Gegenmacht erfolgt, sondern infolge eines nebenbei sich einstellenden Umstandes, so kann hier von einem Untergang zufälliger Art gesprochen werden. Aber der Zufall ist hier von sinnvoller Art. Weislingen hat aus sinnlicher Liebe zur dämonischen Adelheid Treubruch an Braut und Freund begangen. Und da geschieht es nun, daß gerade die Zauberin, um deretwillen er zum Verbrecher wurde, ihn wegen höherer Ziele ihres Ehrgeizes bald abzuschütteln sucht und ihn deswegen vergiften läßt. Dies ist sinn- und schicksalsvolle Verknüpfung.

5. Das Tragische der widerspruchsvollen Größe

Noch eine besondere Form organischen Zusammenhanges im Tragischen sei betrachtet. Es ist zu diesem Zwecke das Tragische der Schuld und der menschlichen Einseitigkeit ins Auge zu fassen. Wenn tragische Schuld oder tragisch leidvolle Einseitigkeit derart innig mit dem Charakter verknüpft ist, daß dieser aus seinen inneren Bedingungen heraus auf jene tragische Entwicklung hindrängt, so ist den früheren Feststellungen zufolge (S. 306) organischer Zusammenhang vorhanden. Von einer wichtigen Steigerung dieses organischen Zusammenhanges soll hier die Rede sein.

Wir erinnern uns: das Tragische entfaltet sich nur an einer großen Persönlichkeit; menschliche Größe muß aus allen Punkten der tragischen Entwicklung hervordringen. Hieraus ergibt sich in Verknüpfung mit dem soeben Gesagten: der höchste Grad organischen Zusammenhanges der Schuld oder Einseitigkeit mit dem Charakter wird dort vorhanden sein, wo Schuld oder Einseitigkeit untrennbar mit der Größe des Charakters verbunden ist. Es gibt keine innerlichere Verbindung des tragischen Charakters mit Schuld und Einseitigkeit als das Angelegtsein der Größe des Charakters auf Gefährdung, Erkrankung, Verkehrung ihrer selbst. Die menschliche Größe hat hier zu ihrer eigenen Kehrseite Niedrigkeit, Frevel, Zwiespalt, Unseligkeit. Das Hervorragende, menschlich Tiefe, Wert- und Heilvolle des Charakters ist, indem es sich äußert und entwickelt, zugleich ins Kleine und Gemeine, ins Übertriebene und

Maßlose, ins Widerspruchsvolle und Zerrissene verstrickt. Ich kann diese Form des organischen Tragischen als das Tragische der widerspruchsvollen Größe bezeichnen.

Gibt dieser Art des Tragischen schon der formale Vorzug der innigen organischen Verknüpfung einen hohen Rang, so noch mehr das Bedeutungsschwere der darin zum Ausdruck gebrachten Tragik selber. Das Außerordentliche, Überragende, Übermenschliche erscheint als eine gefahr- und verhängnisvolle Auszeichnung. Nur zu leicht — so mahnt uns das Tragische der widerspruchsvollen Größe mit ganz besonderem Nachdruck — ist menschliche Größe mit Gefahr und Sturz, Zwiespalt und Unfrieden verknüpft; es sind besonders günstige Bedingungen und Umstände nötig, wenn sich der große, ungewöhnliche Mensch rein und harmonisch, geordnet und glücklich darleben soll. Verkündet schon das Tragische überhaupt das pessimistische Schicksal der menschlichen Größe (S. 82 ff.), so ganz besonders die jetzt betrachtete Form des Tragischen. Sie führt uns Fälle vor, in denen Schuld und Zwiespalt im tragischen Charakter nicht erst durch die Lage und die äußeren Gegenmächte entstehen, sondern wo die menschliche Größe in sich selbst auf Bruch und Abfall angelegt ist. Die menschliche Größe scheint den Dämon inneren Sturzes mit sich zu führen. Es sind nicht erst besonders ungünstige Umstände, schwere Gefährdungen und Versuchungen von außen her nötig, um den großen Menschen zu Fall zu bringen; vielmehr trägt die menschliche Größe ihrem inneren Gefüge nach reichliche Bedingungen in sich, welche die Tendenz haben, sie zu erniedrigen, herabzuzerren, zu verwirren, in sich zu veruneinigen.[1]

Man erinnert sich hier an das Tragische des inneren Kampfes. Was ich im siebenten Abschnitte so nannte, spielt auf dem hier behandelten Boden. Nur ist das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht immer zugleich ein Tragisches des inneren Kampfes (dieser Ausdruck in dem Sinne genommen, wie ich ihn im siebenten Abschnitt verstanden habe). Denn das Tragische der widerspruchsvollen Größe trägt keineswegs das Erfordernis in sich, daß das Selbst in zwei einander bekämpfende Hälften auseinandergerissen sei, wie dies zum Tragischen des inneren Kampfes gehört (S. 118 ff.). Ein Charakter, der widerspruchsvolle Größe zeigt,

[1] Georg Simmel engt den Begriff des Tragischen auf den ausgezeichneten Sondertypus ein, den ich als Tragik der widerspruchsvollen Größe bezeichne (in dem Aufsatz „Der Begriff und die Tragödie der Kultur"; enthalten in seinem Buche „Philosophische Kultur" [Leipzig 1911]; S. 272).

kann darum doch wie aus einem Gusse geformt sein und ein starkes einheitliches Sichausleben zeigen. Ein Koloß an Willen gehört zum Tragischen der widerspruchsvollen Größe, wenn das Hineingeraten in Frevel als naturgemäße Auswirkung des sich nicht bändigen könnenden Wollens dargestellt wird. Von Zerspaltung des Charakters braucht dabei keine Rede zu sein. Es kann an Shakespeares Coriolan erinnert werden. Dagegen trifft bei Hamlet und Faust beides zu: das Tragische der widerspruchsvollen Größe beruht bei ihnen auf der Zerspaltung ihres Wesens.

Hamlets wertvolle menschliche Eigenart besteht in seiner tief und nachhaltig, zart und heftig erregbaren, die Welt vornehm, schwer und traurig nehmenden Innerlichkeit, in seiner äußersten Reizbarkeit und Verwundbarkeit gegenüber Allem, was die Welt Häßliches, Widriges, Schlechtes zeigt, in seinem feingestimmten, unerbittlich grübelnden, vor allem unersättlich auf Selbstkritik gerichteten Denken, in seiner diesen Eigenschaften zugemischten, den furchtbaren Fragen und Zusammenhängen des Daseins zugewandten, weitgreifenden Phantasie. Hierdurch ist aber ein schwaches und krankes Willensleben, Entschlußlosigkeit, fehlgreifendes Handeln und weiterhin Herausrückung der ganzen Persönlichkeit aus Gleichgewicht und Halt als schlimme Kehrseite — ich will nicht sagen: notwendig gefordert, aber doch überaus nahegelegt. Jedenfalls wäre es nur durch ganz besondere und seltene innere Gegengewichte zu erreichen gewesen, daß sich an jene wertvolle, hochentwickelte Menschlichkeit nicht diese bösen Einseitigkeiten geknüpft hätten. Die Größe von Goethes Faust liegt in dem tapferen, leidenschaftlichen, schwer zu befriedigenden, dem Tiefsten und Geheimnisvollsten zugewandten Drange des Erkennens und Erschauens und in dem damit verbundenen glühenden Verlangen, mit Natur und Welt erlebend, genießend, kämpfend Eins zu werden. Wäre dies Alles in ermäßigter, eingeschränkter Weise vorhanden, so würde Faust nicht jene unersetzlich wertvolle Gestaltung des Menschlichen darstellen. Diese Art von Menschlichkeit trägt nun aber die Gefahr in sich, daß jenes Streben in beiden Formen mißlinge, daß Verzweiflung am Erkennen, Entfesselung des Erleben- und Genießenwollens in seiner sinnlichen, tierischen Gestalt, also ein Umschlagen der hochgespannten Ideale in maßlos naturalistische Lebensführung eintrete. Und so ist denn auch in Goethes Faust diese Verquickung mit Grobirdischem und Gemeinem als der unvermeidbare Gegenschlag seiner hohen Menschlichkeit dargestellt, die sich — wie es nun einmal hier auf Erden geht — nicht klar und rein ausleben kann.

In ähnlicher Weise ließe sich die organische Verknüpfung von Einseitigkeit oder Schuld mit der Größe des Charakters an Goethes Werther und Tasso, an Don Bastiano in Klingers Simsone Grisaldo, an Byrons Manfred, Kain, Lucifer, Harold, an Hölderlins Hyperion, an Tiecks William Lovell, an Jean Pauls Roquairol, an Richard Wagners Wotan, an Mirabeau, Saint-Just, Robespierre in delle Grazies Epos, an König David und Salomo in Hardts Salomo-Drama, an König Saul und Absalom in der Bibel aufweisen. Nietzsches Zarathustra ist ein besonders hervorragendes Beispiel. Freilich ist in den genannten Gestalten das Hohe und Niedrige weder überall so klar herausgearbeitet, noch so durchsichtig und untrennbar verknüpft, wie in Hamlet oder Goethes Faust. Der folgende Abschnitt wird zum großen Teil in einer eindringenderen Betrachtung des Tragischen der widerspruchsvollen Größe bestehen.

Übrigens bleibt das Tragische der widerspruchsvollen Größe nicht bloß auf die tragisch gefährlichen Charaktere beschränkt, wiewohl dieses Tragische nur hier seine volle Ausbildung findet. So habe ich es denn auch von vornherein als eine Steigerung des organischen Tragischen eingeführt (S. 316). Der Genauigkeit halber aber ist zu bemerken, daß, wie sich leicht an Beispielen zeigen ließe, dieses Tragische auch bis zu gewissem Grade dort entspringen kann, wo der Charakter nicht von innen aus auf das Tragische angelegt ist, sondern erst in Verknüpfung mit einer entgegenkommenden oder herausfordernden Situation in tragischer Weise schuldig oder einseitig wird. Othello, Lear, Wallenstein, Banchanus gehören hierher. Im Tragischen der zufälligen Schuld und Einseitigkeit dagegen findet das Tragische der widerspruchsvollen Größe naturgemäß keinen Platz.

6. Die tragische Situation

Über die tragische Situation kann ich mich weit kürzer fassen. Ich beginne, entsprechend dem Anfange bei Betrachtung des tragischen Charakters, mit der von sich aus tragisch angelegten Situation. Eine tragisch gefährliche, tragisch schwangere Situation ist im allgemeinen dort zu finden, wo eine Situation in hohem Maße befürchten läßt, daß sie die mit ihr in Wechselwirkung stehende Person, mag diese welche Beschaffenheit immer haben, in tragisches Unheil verwickeln werde. Bei der Betrachtung dieses Gegenstandes ist darauf zu achten, daß sich die Versuchung nahelegt, den Charakter in seiner individuellen Bestimmtheit mit zu der tragisch gefährlichen Situa-

tion zu rechnen. Man könnte etwa sagen: die im höchsten Grade tragisch geladene Situation der Wahlverwandtschaften bestehe darin, daß die eigentümlichen Charaktere Eduards und des Hauptmanns, Charlottens und Ottiliens in eigentümlicher Lage zusammentreffen. Nach dieser Auffassung würde sonach die tragisch gefährliche Situation darin bestehen, daß bestimmte Umstände *in Verbindung mit einem bestimmten Charakter* geeignet seien, tragisches Unheil zu erzeugen. In diesem mit den Charakteren belasteten Sinne nun aber ist die tragisch gefährliche Situation nicht zu verstehen. Vielmehr haben wir von der individuellen Beschaffenheit des vorliegenden Charakters abzusehen und nur zu fragen, ob die Lage der Dinge als solche, *bei völligem Dahingestelltbleiben der Individualität des Charakters*, eine tragische Verwicklung als schwer vermeidbar befürchten lasse. Weiter ist nicht zu vergessen, daß immer nur die Lage *zu Beginn* derjenigen Entwicklung, die für den ins Auge gefaßten Charakter tragisch verläuft, gemeint ist. Wir wollen ja wissen, welchen tragischen Beitrag die Lage *von sich aus* für das tragische Schicksal der mit ihr in Wechselwirkung stehenden Person liefere. Da darf natürlich nicht die schon durch diese Person in tragischer Richtung geformte und zugespitzte Lage, etwa die Lage vor der vernichtenden Katastrophe, ins Auge gefaßt werden.

Unter welchen Bedingungen ist denn nun eine Lage als tragisch gefährlich zu bezeichnen? Dies ist dann der Fall, wenn eine Lage so beschaffen ist, daß sie der in sie hineingestellten Person, *mag sie diesen oder jenen Charakter haben*, mit großer Wahrscheinlichkeit alle Möglichkeiten des Verhaltens und Handelns, die zu Glück oder wenigstens nicht zu schwerem Unglück führen, abschneidet und nur den Weg tragischen Unheils übrig läßt. Dieser Weg des Unheils kann sich nun wieder in mehrere Wege spalten; doch welcher auch gewählt werde, jeder führt ins Verderben. Wenn uns Schillers Don Carlos einen Königssohn zeigt, dem sein greiser Vater aus Staatsrücksichten die glühend geliebte Braut geraubt hat; wenn Ohlenschläger in Axel und Walburg eine Liebe zwischen einem jungen Helden und einer Jungfrau entstehen läßt, die von dem Könige in heißer Gier geliebt wird; wenn Grillparzer uns einen leidenschaftlich entstandenen Liebesbund zwischen einem jungen Manne und einer Priesterin vorführt, die ewige Keuschheit gelobt hat, und die außerdem in einem für den Liebenden nur unter größter Gefahr zugänglichen Turme wohnt; wenn in Racines Mithridates ein König und Feldherr, der tot gesagt worden war, bei seiner plötzlichen

Rückkehr in sein Land seine Geliebte von seinen beiden Söhnen umworben und mit dem einen von ihnen in heimlichem Einverständnis findet; wenn in dem Drama von Richard Voß „Schuldig" ein unschuldig wegen Mordes Verurteilter nach fünfzehn Jahren aus dem Gefängnis entlassen wird und, in seine Familie zurückgekehrt, seine Frau in den Händen eines unwürdigen, sie peinigenden Geliebten antrifft, der zudem im Begriffe steht, die Tochter des unschuldig Verurteilten zur Prostituierten zu machen, um durch den hierdurch zu erhoffenden Geldgewinn dem drohenden Bankerott zu entgehen: so sind dies alles Situationen, die in uns, *auch wenn wir die in sie hineingestellten Personen in ihrem individuellen Charakter nicht kennten*, die Befürchtung tragischen Unheils hervorrufen müssen.

Unter den tragisch gefährlichen Situationen ragen solche Fälle hervor, in denen der Dichter deutlich zwei Möglichkeiten des Handelns und Verhaltens hinstellt, von denen jede ins Verderben führt. Ich will diese wichtigste Form der tragisch gefährlichen Lage als *antinomische Situation* bezeichnen. Und zwar findet das Verderben, das die antinomische Situation dem Handelnden bringt, entweder nur in *eudämonistischer* oder auch in *moralischer* Hinsicht statt. In dem ersten Falle kommen bei dem Leid und Verderben, in das die beiden möglichen Wege führen, die moralischen Gefühle nicht in Betracht; im zweiten Falle ist es so, daß das zu befürchtende Leid und Verderben wenigstens teilweise moralischer Natur ist, das heißt in moralischer Unruhe, Verwirrung und Ratlosigkeit, in Schuldgefühl und Gewissensangst besteht. Die Lage ist in diesem Falle so qualvoll gestaltet, ich möchte sagen, so satanisch geartet, daß der Handelnsollende, welchen Weg er auch wählen mag, schwere Pflichten, über die er nicht hinwegkommt, verletzen, gegen sein Gewissen und moralisches Feingefühl, gegen tief menschliche Bedürfnisse und Forderungen seiner ganzen Persönlichkeit sündigen muß. Mag er so oder anders handeln, er ist in jedem Falle schuldig. Es würde in die schwierigsten und dunkelsten Fragen der Moralphilosophie führen, wenn ich das Wesen der moralischen Antinomie zu erörtern versuchen wollte. Es kann für uns sogar völlig dahingestellt bleiben, ob die Moralphilosophie moralische Antinomien zugeben müsse. Für uns genügt die Tatsache, daß in der Dichtung schwere, quälende moralische Antinomien wahrlich nicht selten vorkommen. Die Dichter bringen uns oft genug Situationen zur Anschauung, die nach der dichterischen Darstellung selbst so beurteilt werden müssen, daß wir uns sagen:

es bestehe in hohem Grade die Befürchtung, daß, wer sich in einer solchen Lage befindet, eine von beiden Seiten des unseligen Entweder-Oder werde ergreifen müssen. Wir hören aus den Worten der Dichtung die Anschauung heraus: das menschliche Leben geht nicht einfach und glatt in das Moralische auf; wohl sollen wir ausnahmslos der Stimme des Moralischen gehorchen, doch aber führt uns diese Stimme zuweilen in Zweideutigkeiten, Zerwürfnisse, Unlösbarkeiten hinein.

Man darf das tragisch Gefährliche der Situation als solcher nicht übertreiben. Ich habe absichtlich immer nur die Ausdrücke gebraucht: die tragisch gefährliche Situation *lasse in hohem Maße befürchten, lege mit hoher Wahrscheinlichkeit nahe*, daß für den darinstehenden Menschen Unheil entspringe. Von einem unbedingten Zwange, durch den sie jedweden Charakter zu Unheil führte, war nicht die Rede. In diesem Sinne ist auch die antinomische Situation zu beurteilen. Rechne ich zu ihr den bestimmten Charakter, der in ihr steht, so liegt völlige Unausweichlichkeit des Unheils vor. Nehme ich dagegen die antinomische Situation als solche, so darf ich natürlich nur sagen: tragisch gefährlich ist sie lediglich darum, weil sie die *dringende Befürchtung* entstehen läßt, daß, wo auch immer sie eintritt, sie den in ihr Stehenden in Unseligkeit stürzen werde.[1]

Mehr als jeder andere hat Bahnsen die moralischen Antinomien, freilich in stark übertreibender Weise, für seine Auffassung vom Tragischen ausgebeutet.[2] Auch Hegels Theorie hat eine enge Beziehung zur moralischen Antinomie. Er findet das Tragische dort, wo sich die sittliche Substanz in unterschiedene Mächte derart spaltet, daß der Handelnde, indem er die eine Macht ergreift, die andere verletzt und reizt und auf diese Weise Konflikte hervorruft. Ihm steht dabei des Sophokles Antigone als Mustertragödie vor Augen, und so denkt er insbesondere an die Pflichtenkonflikte, die aus dem Widerstreit der beiden sittlichen Mächte der Familie und des Staates entstehen. Auf die Charaktere, durch die doch der Gegensatz der sittlichen Idee allererst zu einem tragischen Konflikt wird, geht Hegel nicht ein; er bleibt bei der Gespaltenheit

[1] Otto von der Pfordten leugnet die antinomische Situation. Aber diese Leugnung beruht auf dem Mißverständnis, als ob ich die tragisch gefährliche Situation mir als mit einem unbedingten Zwange zu unheilvoller Verstrickung jedes beliebigen Charakters ausgestattet vorstellte (Werden und Wesen des historischen Dramas; Heidelberg 1901; S. 127 f.).

[2] Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, S. 25 ff. Vgl. oben S. 124 f.

der objektiven sittlichen Idee stehen. Sonach darf man von Hegel sagen, daß seine Theorie des Tragischen einseitig die tragische Situation berücksichtige und der überragenden Wichtigkeit der Charaktere nicht gerecht werde.[1] Gegenwärtig hat wohl Niemand so eindringlich und aufdeckend auf den antinomischen Charakter des Lebens hingewiesen wie Karl Jaspers.[2]

Sieht man sich nach Beispielen für die antinomische Situation um, so muß man sich gegenwärtig halten, daß die beiden Möglichkeiten, von denen jede zu Leid und Untergang führt, nicht ausschließlich für die Reflexion des Lesers vorhanden sein dürfen, sondern der Handelnde sie als solche fühlen muß. Am deutlichsten tritt die Antinomie hervor, wenn sie als Kampf, als Hin- und Hergezogenwerden im Innern der tragischen Person vorhanden ist. Aus dem antiken Drama fällt jedermann zunächst des Sophokles Antigone ein. Allerdings kann ich in dieser Tragödie nicht, wie Hegel und Andere, eine moralische, sondern nur eine eudämonistische Antinomie finden. Unterwirft sich Antigone dem harten Gebote des tyrannischen Kreon, so bleibt wohl ihr Leben und äußeres Wohlsein erhalten, aber sie sündigt wider das heilige Gesetz ihres Herzens und bringt sich um ihren inneren Frieden. Gehorcht sie dagegen dem, was die Liebe zu ihrem Bruder fordert, so steht ihr der Tod bevor, aber sie bleibt ihrem edlen Selbst treu und rettet die Reinheit ihrer Seele. Nur der erste Weg also, nicht aber der zweite führt sie in Schuld.[3] Eine moralische Antinomie dagegen liegt in der Lage des Orestes bei Aschylos vor. Mag Orestes durch den Greuel des Muttermordes die Ermordung seines Vaters rächen oder diese Untat ungerächt lassen: in jedem Falle liegt nach der Darstellung des Dichters schwerer Frevel vor. Schillers Wallenstein bietet zwei antinomische Situationen dar: die eine betrifft den Haupthelden selbst, die andere Max Piccolomini. Ein Feldherr, der zu höchster, unerhörter Macht emporgestiegen ist, befindet sich zu einer Zeit, wo statt des Rechtes nur zu häufig die Faust gilt, zwischen den beiden Möglichkeiten: entweder sich von seinem Kaiser, der ihn undankbar, mißtrauisch, kleinlich, ohne Verständnis für seine ungewöhnliche Größe behandelt, absetzen zu lassen, aller Macht, allem weiteren Aufsteigen zu entsagen und sich in ein tatenloses Privatleben

[1] Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3, S. 529 f., 550 ff.

[2] Karl Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen (1919), S. 209 ff.

[3] Vgl. Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 29 f., wo die übliche Auffassung, daß Kreon das Recht des Staates und eine Seite der sittlichen Weltordnung vertrete, scharf bekämpft wird.

zurückzuziehen, oder gemäß dem Rechte des stärkeren, weiterblickenden, zum Herrschen bestimmten Individuums sich mit dem Feinde zu verbünden, dem Kaiser als selbständige Macht gegenüberzutreten und nach eigenem Ermessen die künftige Gestaltung des Reiches zu regeln. Hier handelt es sich, so scheint es mir, um eine zunächst bloß eudämonistische Antinomie, die sich aber durch den individuell bestimmten Charakter Wallensteins zu einer moralischen zuspitzt. Denn Wallenstein würde, wie die Gräfin Terzky schlagend ausführt, wider seinen Genius sündigen, wenn er sich einfach zur Unterwerfung unter den Kaiser entschlösse. So aber, wie Wallenstein nun einmal geartet ist, kann er sich zu diesem freigeisterisch-sittlichen Standpunkte nicht entschieden und dauernd erheben, sondern er findet auf beiden Seiten Verstrickung in Schuld.[1] Für Max Piccolomini wieder liegt die Sache so: entweder bleibt er dem Kaiser treu, verliert aber seine Geliebte und seinen über alles verehrten, beratenden Freund, oder er bleibt im Besitze beider, schließt sich aber dem verräterischen Übergang zum Feinde an. Hier liegt eine lediglich eudämonistische Antinomie vor. Denn die Antinomie ist vom Dichter so dargestellt, daß nur beim Wählen der zweiten Seite Schuld entsteht. Dagegen welche von beiden Seiten auch gewählt werde: in jedem Falle bedeutet der Entschluß Unheil für Max.

Ein hervorragendes Beispiel bildet Corneilles Tragödie „Horatius". Hier liegt für vier Personen: für Horatius, seine Gattin Sabina, für Curiatius und seine Braut Camilla eine furchtbare antinomisch verstrickte Situation vor. Horatius und Curiatius müssen sich sagen: siegt der eigene Arm, so werden dadurch der Gattin oder Braut die Brüder getötet. Und ähnlich liegt die Sache für Sabina und Camilla: der Sieg der Brüder bedeutet Verlust des Gatten oder Bräutigams. Nur Horatius verhält sich dieser antinomischen Lage gegenüber unempfänglich: er steht mit kalter Römertugend ungespalten auf der Seite der Pflicht für das Vaterland. Die anderen drei Personen dagegen werden durch die Situation in marternde Gefühlskämpfe geworfen. Und für alle drei ist die Antinomie zugleich von moralischer Art. Racine gibt uns in Bajazet

[1] Robert Petsch deutet in seinem wohldurchdachten, tiefgreifenden Buche „Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen" (München 1905) die Person Wallensteins allzu moralistisch. Er spricht so, als ob die menschliche Größe Wallensteins nach Schillers Darstellung lediglich in seinem sittlichen Freiheitsbewußtsein bestünde (S. 182 ff.). Vortreffliche Worte über Wallensteins Charakter sagt Dilthey (Beiträge zum Studium der Individualität, S. 37 f.).

ein klares Beispiel. Hier liegen für den Helden die beiden Möglichkeiten vor: entweder der ihn liebenden Favoritin des Sultans, Roxane, Liebe zu heucheln und hierdurch innerlich elend zu werden, oder sich frei und offen zu der von ihm geliebten Atalide zu bekennen, dabei aber von dem tödlichen Hasse Roxanens getroffen zu werden. Der schwächliche Held wählt freilich keinen dieser zwei klar vorgezeichneten Wege, sondern schlägt ein zweideutiges Verfahren ein; doch auch so kommt er zu Falle. Ebenso wird Andromache im dritten Akte des gleichnamigen Racineschen Dramas von Pyrrhus in eine schwere Antinomie versetzt. Von modernen Stücken enthält Rosmers Dämmerung eine scharf zugespitzte Antinomie: heiratet der Musikus Ritter die Ärztin Sabine, so vernichtet er damit seine erblindete, dem Wahnsinn nahe Tochter; entsagt er aus Liebe zu seiner Tochter, so macht er Sabine unglücklich. In jedem Falle geht er selbst ins Unglück hinein. Auch Katharina Howard bei Gottschall bietet ein gutes Beispiel: sie steht im dritten Akt vor der Entscheidung, entweder die Hinrichtung Arthur Derhams, ihres Geliebten, geschehen zu lassen und um diesen Preis dem furchtbaren Schicksal zu entgehen, des Königs Gattin zu werden, oder sich zur Ehe mit dem verabscheuten König zu entschließen und auf diese Weise das Leben ihres Geliebten zu erkaufen.

Der von sich aus tragisch unheilvollen Situation stehen die Fälle gegenüber, in denen die Situation erst durch das Zusammentreten mit einer geeigneten Individualität tragisch gefährlich wird. Das Vorhandensein eines tückischen Ränkeschmiedes wie Jago und einer reinen, arglosen, mit einem Mohren verheirateten jungen Frau wie Desdemona wird für diesen Mohren nur dadurch zu einer tragisch gefährlichen Situation, daß er dieser bestimmt geartete Othello ist. Für die allermeisten Charaktere würden die Verdächtigungen Desdemonas durch Jago ungefährlich geblieben sein. Ebenso würde die Lage, der gegenüber sich der siegreiche Feldherr Macbeth befindet, für die weitaus meisten Charaktere auch nicht den geringsten Anlaß zu tragischer Verwicklung gegeben haben.

So ergibt sich auch von seiten der Situation ein Tragisches der organischen und ein Tragisches der mehr äußerlichen Form. Diese zweite Form, ähnlich wie beim Charakter, in ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art zu gliedern, geht nicht gut an, weil die jedesmalige Situation kein so bestimmt abgrenzbares, geschlossenes Ganzes bildet, wie jeder Charakter eines ist, und daher auch

nicht sicher angegeben werden kann, welche Züge an einer Situation notwendig und welche nur zufällig zu ihr gehören.

Dagegen läßt sich in anderer Hinsicht, unter der Herrschaft eines anderen Einteilungsgrundes, ein Tragisches der notwendigen und eines der zufälligen Art unterscheiden. Es kommt darauf an, ob eine Situation aus starken, entschiedenen, großen Zügen gebildet ist oder mehr ein Gemengsel von Kleinigkeiten, ein Gewirre von Nebensächlichkeiten darstellt. Um sich den ersten Fall zu veranschaulichen, denke man etwa an des Sophokles Antigone, an Goethes Wahlverwandtschaften, an Grillparzes Herotragödie. Besonders in modernen französischen Dramen dagegen beruht häufig die Verwicklung auf einem künstlichen Aufbau von Kleinigkeiten. Von deutschen Dramen gehört zum Teil Don Carlos hierher. Der spätere Verlauf des Stückes zeigt uns Situationen, die nicht in ihren einfachen, bestimmenden Zügen Unheil und Untergang herausfordern, sondern dies durch Vermittlung eines Vielerlei von Intrigen, Irrungen und dergleichen tun. Bis zur Unleidlichkeit tritt dieser Charakter an dem Bild des Signorelli von Jaffé hervor. Auch Ibsen gehört mit einem Drama hierher. In der Herrin von Östrot muß ein wahrer Knäuel von Mißverständnissen vorausgesetzt werden, wenn die Entwicklung des Stückes möglich sein soll. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß schon mit Rücksicht auf übersichtliche Gliederung und anschauliche Herausarbeitung dieses Tragische der zufälligen Art von vornherein zu starken ästhetischen Bedenken Anlaß gibt. Natürlich liegen zahlreiche Fälle in der Mitte: es sind große, durchschlagende Züge da, allein diese sind von einer Menge kleiner Züge begleitet. So ist es oft bei Shakespeare. Sodann gehören diese mittleren Fälle besonders zur Weise des Romans. Man nehme etwa Freytags Brüder vom deutschen Hause: die zahlreichen tragischen Geschicke des Ritters Ivo sind durch Situationen hervorgerufen, die sich auf wenige in dem Charakter jener harten, finsteren, engen Zeit wurzelnde Züge — Verfeindung durch Minnedienst, wilde Fehden der Ritterschaft, Fanatismus der Ketzerrichterei — zurückführen lassen; diese großen Züge aber leben sich sozusagen in einem massenhaften Vielerlei aus.

Schließlich könnte man noch das Auftreten der äußeren Gegenmächte auf den Grad der Notwendigkeit hin betrachten. Bisher wurden der Charakter, an dem sich das Tragische entwickelt, und die zu ihm gehörende Situation in ihrem Verhältnis zueinander ins Auge gefaßt. Jetzt stellen wir Charakter und Situation als ein Ganzes auf die eine

Seite, die feindlichen Gegenmächte auf die andere und fragen, welche Fälle hinsichtlich der Notwendigkeit zu unterscheiden sind, mit der die Gegenmächte sich auf Grund jener Gesamtsituation (worunter ich die Situation *samt* dem tragischen Charakter verstehe) erheben. Da könnte man von einem *Tragischen der notwendigen Art* rücksichtlich solcher Fälle reden, wo die Gegenmächte durch die Gesamtsituation *herausgefordert* werden. Die Dinge liegen hier so, daß, wie nun einmal die menschliche Natur oder die Kulturstufe und Zeitlage beschaffen ist, auf ein Hervortreten von verderbenden Gegenmächten mit großer Wahrscheinlichkeit gerechnet werden muß. So ist es dort, wo freche Frevler, große, wohl gar weltgeschichtliche Verbrecher die menschlichen Ordnungen umstürzen, aber auch dort, wo Neuerer im guten Sinn, Vorkämpfer befreiender Ideen das Gewohnte und seine Vertreter stören und gefährden. Männer wie Robespierre und Napoleon, Macbeth und Richard der Dritte, Sokrates und Giordano Bruno – sie alle müssen auf Hervorbrechen feindlicher Gegenmächte gefaßt sein. Was ich im zehnten Abschnitt als das Tragische der ebenbürtigen einseitigen Gegner bezeichnet und behandelt habe (S. 185 ff.), gehört in der Mehrzahl der Fälle hierher. Aber auch solche Liebesbündnisse wie die zwischen Romeo und Julia, Hero und Leander, Luise und Ferdinand oder das schonungslos nur der Wahrheit dienende Streben des Doktor Stockmann bei Ibsen sind geeignet, verfolgende Gegenmächte herauszufordern.

Im Gegensatze hierzu können solche Fälle, in denen die Gesamtsituation nichts Aufreizendes, Herausforderndes an sich trägt und daher ein Hervorbrechen verderbender Gegenmächte nicht erwarten läßt und dennoch feindliche Mächte Verderben rüsten, als ein *Tragisches der zufälligen Art* bezeichnet werden. Die Verteilung des Reichs an seine Töchter, die Lear vornimmt; der Liebesbund zwischen Othello und Desdemona; das Stellen Genovevas unter den Schutz Golos von seiten ihres in den Krieg ziehenden Gatten — diese Situationen *können* wohl verderbenbringende Mächte hervorlocken, es liegt in ihnen aber nichts, was dies mit hoher Wahrscheinlichkeit befürchten ließe.

Man sieht: *nach verschiedenen Richtungen hin* gibt es organischen und mehr äußerlichen, notwendigen und mehr zufälligen Zusammenhang im Tragischen (vgl. S. 304). Findet in einer tragischen Entwicklung in allen oder fast allen Beziehungen, die hier ins Auge gefaßt worden sind, — natürlich soweit sie für den jeweilig vorliegenden Einzelfall in Betracht kommen können — organischer Zusammenhang

statt, so darf man von einem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art reden.[1] Dies ist der Fall, wenn z. B. ein Charakter von widerspruchsvoller Größe von innen her in Schuld gerät, die Schuld gleichfalls von innen her Leid und Zerrüttung erzeugt und an die Zerrüttung sich freiwilliger Tod schließt, oder wenn eine moralisch antinomische Lage mit einem Charakter zusammentrifft, der vermöge seiner Grundbeschaffenheit so recht dafür geeignet ist, die moralische Antinomie zu einem schweren inneren Kampf in sich auszubilden, und wenn sich weiter aus dieser inneren Lage Schuld, Zerrüttung, freiwilliger Tod erzeugt. Doch auch zu dem Tragischen der ausgezeichnet organischen Art gehört, wie ich schon hervorgehoben habe (S. 305), der Zufall im weitesten Sinne, daß heißt das Zusammengeraten der Charaktere mit Umständen und Begebenheiten, die von ihnen unabhängig vorhanden sind, als unentbehrlicher Bestandteil.

[1] Ein Tragisches von ausgezeichnet organischer Art (wenn es sich auch nicht völlig mit dem im Texte Entwickelten deckt) hat Richard Wagner vor Augen gestanden. In der Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" entwickelt er den Gedanken, daß, nur wenn der Untergang des Helden als organisch notwendiger Abschluß des aus der Fülle seines Wesens heraus geschöpften Handelns erscheint, eine tragisch-dramatische Handlung vorliege. Der Mensch muß „in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens" sich zu einem Handeln getrieben fühlen, das ihm das „Opfer seiner Persönlichkeit" auferlegt (Gesammelte Schriften und Dichtungen; 2. Auflage, Bd. 3, S. 163 f.). Vgl. hierzu Robert Petsch, Richard Wagner und das Problem des Tragischen; im Richard-Wagner-Jahrbuch, Bd. 5, S. 4 ff.

Sechzehnter Abschnitt

Das Tragische der individuell-menschlichen und der typisch-menschlichen Art

1. Bedeutung dieses Gegensatzes

Wir sahen im sechsten Abschnitt (S. 82 ff.), daß das Tragische in besonderem Maße unter der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen steht. Das Menschlich-Bedeutungsvolle findet sich hier zum Schicksalsmäßigen, zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen gesteigert. Nun macht sich aber in dieser Beziehung ein wichtiger Unterschied bemerkbar. Wir dürfen von einem Tragischen der individuell-menschlichen und einem Tragischen der typisch-menschlichen Art reden. Diese zweite Form bringt Bedeutung und Kern des Lebens und Strebens nicht nur zu stärkerem, sondern auch zu umfassenderem Ausdruck. In kurzer Bezeichnung könnte man sagen: das Tragische der individuell-menschlichen Art stellt Gegenstände dar, die nur in psychologischer Hinsicht menschheitlich-bedeutungsvoll sind, während der Gehalt des Tragischen der anderen Form etwas für die Entwicklung der Menschheit Unentbehrliches, vielleicht gar dauernd Unentbehrliches darstellt.

Zur Verdeutlichung dieses Unterschiedes möge zunächst die Gegenüberstellung von Schillers Jungfrau und seinem Karl Moor dienen. Dem inneren Kampf zwischen Liebe und auferlegter Entsagung, in den sich die Jungfrau verwickelt findet, kann man tiefe Bedeutsamkeit nicht absprechen. Der Dichter zeigt uns ein heldenhaftes, glaubensstarkes Gemüt, in dem sich weltoffene, naturvolle, reiche Menschlichkeit mit engem Wahn, mit supranaturalistischen Bedürfnissen zu anziehender Mischung vereinigt findet. Aber es liegt hier doch nur ein menschheitlich merkwürdiger Sonderfall vor. Es fällt freilich auch durch ihn ein vielsagendes Licht auf Natur und Entwicklung der Menschheit; aber er kann doch nicht den Anspruch erheben, etwas für die Entwicklung des Menschengeistes Typisches oder gar dauernd Notwendiges auszusprechen. Kampf und Untergang der Jungfrau ist vom Dichter nicht so dargestellt, daß damit eine Stufe bezeichnet wäre, welche die menschliche Entwicklung ihrem Grundgefüge nach notwendig zu durchlaufen hätte, eine Stufe, der für den kulturgeschichtlichen Gang des Menschengeistes unentbehrliche Bedeutung zukäme. Kurz, Schillers Jungfrau gehört zu dem Tra-

gischen der individuell-menschlichen Art.[1] Ganz anders in den Räubern. In Karl Moor bringt sich ein allgemein menschlicher Gegensatz und Kampf zum Ausdruck: die sowohl berechtigte, als auch schuldvolle Auflehnung der elementaren, kraftstrotzenden Natur gegen die Gesetze und Einschnürungen, gegen die Härten und Schwächlichkeiten der Kultur. So individuell und ungewöhnlich und ins Äußerste getrieben auch der Einzelfall in den Räubern dargestellt ist, so läßt uns der Dichter doch überall durchfühlen, daß dem Einzelfall eine wesentliche Stufe der Menschheitsentwicklung zugrunde liegt. Die Ordnungen und Schranken, die Verfeinerungen und Vergeistigungen der Kultur — dies geht aus der Gestalt und Stellung Karl Moors hervor — haben Unterdrückung und Mißhandlung der Natur, Raffiniertheit und Heuchelei, schwächliche und schleichende Laster mehr oder weniger im Gefolge; daher ist es unvermeidlich, daß die geknechtete und gehöhnte Natur in heftigem Ansturm und niederreißender Empörung ihre alten heiligen Rechte zurückzuerobern unternimmt. Und in der Tat zeigt die Entwicklung des Menschengeistes an verschiedenen Punkten und in verschiedenen Formen Revolution der Natur gegen die Formeln und Götzen, die Verzerrungen und Verkünstelungen der Kultur; die Geschichte des Staates und der Gesellschaft, der Kunst und Literatur, der Religion und Philosophie beweist dies in eindringlichster Weise. Sonach ist die Tragik der Räuber von hervorragend typisch-menschlicher Art. In keinem der folgenden Dramen ist es Schiller gelungen, einen Gegenstand von so tiefgehender Tragik zu behandeln.

An diesen Beispielen hat sich der Gegensatz, um den es sich hier handelt, aufgehellt. Entweder drängt der tragische Einzelfall uns mit überwältigender Macht in die menschheitliche Entwicklung hinein: er führt uns einen Kampf vor Augen, der nach Kern und Grundlage eine wesentliche Stufe, ein wichtiges Stück in der menschlichen Geistesentwicklung bedeutet. Der tragische Einzelfall weitet sich, indem wir uns in ihn vertiefen, fühlbar zu einem Geschehen aus, das uns als ein in gewissen Zusammenhängen der menschlichen Entwicklung Notwendiges, auf gewissen Stufen — freilich in mannigfach abweichenden Formen — immer Wiederkehrendes bekannt ist. Der Einzelfall ist von übergreifen-

[1] Ich befinde mich hiermit in Gegensatz zu der von Kühnemann vertretenen Auffassung (Schiller; München 1905; S. 524 f., 535 ff.). Kühnemann faßt zu sehr nur das unbestimmt Allgemeine an dieser Tragödie, nicht genug die bestimmte Ausgestaltung des Tragischen darin ins Auge.

der Gewalt: er offenbart uns in zusammengedrängter Weise ein tragisches Geschick, das die Menschheit in ihrem Werdegange auf sich nehmen muß. Oder es ist so, daß sich uns der tragische Einzelfall vorwiegend als diese individuell bestimmte, unter diesen besonderen Umständen hier und jetzt geschehende Entwicklung zu fühlen gibt — als eine Entwicklung, die wohl auch von menschheitlicher Bedeutsamkeit ist, die aber doch nicht so geartet und dargestellt ist, daß in ihr etwas für den Entwicklungsgang der Menschheit Notwendiges zum Ausdruck käme. Das eine Mal sagt uns der Einzelfall: hier spielt sich ein wesentliches Stück aus dem Lose der werdenden Menschheit ab, hier kommt ein Auszug aus einer gewissen Stufe in dem Werdegange der Menschheit zutage. Das andere Mal läßt uns der Einzelfall freilich auch Kräfte, Kämpfe, Entwicklungen sehen, die für das Schicksal der Menschheit bedeutsam sind; allein dies ist mehr nur der Hintergrund; der Einzelfall ist mehr nur als Einzelfall herausgestaltet; es fällt von ihm nur ein Licht auf diese oder jene im Entwicklungsgang der Menschheit wirksamen Kräfte. Auch hier muß sich der Einzelfall als im Zusammenhange mit dem menschheitlichen Geschehen stehend zeigen; sonst würde er eine Ausnahme, eine bloße Seltsamkeit darstellen und hiermit überhaupt kein Recht auf künstlerische Ausgestaltung haben. Aber eine Entwicklungsstufe der Menschheit spricht aus ihm nicht unmittelbar zu uns. Besonders kommt der Eindruck dieser sich gegen die Ausweitung nach der menschheitlichen Entwicklung hin ablehnend verhaltenden Einzelheit dort zustande, wo Charakter und Situation die Beschaffenheit des Eigenwilligen, Sonderbaren, des auf ganz besonderen Bedingungen Beruhenden an sich tragen. Wenn wir Hauptmanns Tragödien überblicken, so kann wohl kein Zweifel sein, daß unter ihnen die Versunkene Glocke am entschiedensten dem Typisch-Menschlichen angehört. Im Armen Heinrich dagegen, ebenso im Bogen des Odysseus sind höchst eigengeartete Fälle geschildert, deren Tragik uns keineswegs das Wesen einer Entwicklungsstufe der Menschheit vor Augen führt. Ibsen will seine Nora, seine Hedda Gabler, seinen Baumeister Solneß zweifellos so verstanden wissen, daß hier überall der typische Fall gezeichnet ist, wo eine tiefer und freier gegründete Liebesleidenschaft das innere Recht gibt, sich über die nach der üblichen Auffassung aus der Ehe folgenden Pflichten hinwegzusetzen. In Fuldas Sklavin dagegen wird ohne Anspruch auf typische Geltung lediglich ein bestimmt umgrenzter äußerster Fall vorgeführt, in dem die Frau das Recht hat, das Band der sie innerlich vernichtenden Ehe zu zerreißen

und wider die gültigen Forderungen der Sittlichkeit zu sündigen. Bei Strindberg können die tragischen Konflikte im allgemeinen nur als merkwürdige, zwischen zugespitzten Ausnahmenaturen vorkommende Fälle gelten (mag ihnen auch nach der Meinung des Dichters typisch-menschliche Bedeutung zukommen). Ebenso ist über die beiden Dramen von Fritz von Unruh „Ein Geschlecht" und „Platz" zu urteilen. Aus dem Gebiete des Romans sei an den gewaltig gezeichneten Ritter von Glaubigern in Wilhelm Raabes Schüdderump erinnert: dieser altmodische, weltfremde, verstaubte, stille und einsame Mensch wird durch höchst eigenartige Verhältnisse in eine tragische Lage geworfen. Oder ich denke an den mit herber Kraft geschriebenen Roman von Luise von François „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne": das Schicksal, daß sich zwei Brüder in einer Schlacht der napoleonischen Zeit als Feinde gegenüberstehen, ist ein unseliger Einzelfall.

Natürlich läßt sich jeder Einzelfall, auch der entlegenst individuelle, durch immer weitergehende Verallgemeinerung auf eine Entwicklungsstufe der Menschheit beziehen. Indessen handelt es sich ja nicht um diejenige Gestalt, zu welcher der verallgemeinernde, verflüchtigende Verstand den Einzelfall umwandelt. Vielmehr besteht das Ausschlaggebende in dem Eindruck, den der Einzelfall als solcher, wie er in der dichterischen Darstellung hervortritt, auf uns hervorbringt. Und da liegt eben jener wichtige Unterschied vor. Selbstverständlich ist dieser Unterschied fließender Art. Aber dies ist kein Einwurf; vielmehr liegt das Fließende, das Vorhandensein eines Spielraumes, innerhalb dessen der Unterschied nicht deutlich hervortritt und daher das Urteil schwanken wird, in der Natur der Sache.

Vischer legt der Einteilung, die er vom Tragischen gibt, dem Wesen nach diesen wichtigen Unterschied zugrunde. Er stellt das Tragische der einfachen Schuld und das des sittlichen Konfliktes einander gegenüber.[1] Es verbindet sich zwar mit dieser Einteilung bei Vischer mancherlei, was nicht rein in jenen Unterschied aufgeht. Dahin gehört der Oberbegriff des Sittlichen, in den Vischer seine Einteilung hineinstellt; ebenso der Begriff des Zufälligen, den er als charakteristisch für das Tragische der einfachen Schuld auffaßt. Der Kern dieser Gegenüberstellung aber liegt in dem Unterschiede des individuell-menschlichen und des typisch-menschlichen Tragischen.

[1] Vischer, Ästhetik, §§ 131 ff. und 135 ff. Vgl. mein Buch über Grillparzer, S. 7 ff.

2. Die Arten der typisch-menschlichen Tragik

Das größere Interesse wendet sich der Tragik von typisch-menschlichem Gewichte zu; schon darum, weil sich aus der Fülle der hierhergehörigen Fälle leichter bedeutungsvolle Formen herausfondern lassen. Zuerst weise ich auf eine Gruppe von Fällen hin, die dem Tragischen der unberechtigten Gegenmacht angehört.

Zuweilen nämlich ist der Sturz des Großen durch die unberechtigte, nichtige Gegenwart so geartet und so dargestellt, daß aus dem Einzelfall fühlbar und nachdrücklich der feindselige Gegensatz zu uns spricht, den alle die Erscheinungen, die kühn über die Schranken des Endlichen hinausstreben, an der gemeinen und verstockten Endlichkeit der Dinge besitzen. Der Einzelfall weitet sich, indem wir ihn auf uns wirken lassen, derart durchsichtig aus, daß er uns das bedrohende Hemmnis, das dem Erhabenen aus dem Erbärmlichen und Schlechten, dem Engen und Nichtigen erwächst, als immer wiederkehrendes Schicksal des Menschlichen eindringlich zu Gemüte führt. Bis zu gewissem Grade freilich wirkt jedwede Darstellung des Tragischen der nichtigen Gegenmacht in dieser Richtung hin. Allein der gewaltige Unterschied, auf den es ankommt, liegt darin, daß das eine Mal das tragische Geschehen an dieses typische Schicksal des Menschen nur erinnert, es uns nur ahnen läßt, während das andere Mal dieser bestimmte Einzelfall in allen seinen Teilen von dem bezeichneten schicksalsmäßigen Gehalte geradezu gesättigt ist. Und eben diese zweite Möglichkeit geht uns hier an.

Ein schlagendes Beispiel bietet Shakespeares Romeo und Julia dar. Nur muß man als Gegenmacht nicht bloß den Zwist der beiden Familien, sondern die Gesamtheit der den beiden Liebenden entgegenstehenden widrigen Verhältnisse betrachten. Im Vergleiche zu der weltentrückten, verzaubernden, übermenschlich beglückenden Liebe erscheinen diese Verhältnisse als etwas Niedriges, Rohes, Wildes. Und so erhalten wir den Eindruck (und zwar nicht etwa durch Abstraktion, sondern indem wir uns fühlend und schauend in den Einzelfall vertiefen), daß in dieser Welt des Hasses und der Wildheit, der Torheit und des sinnwidrigen Zufalls eine Liebe von jener Schönheit und Verzücktheit notwendig dem Untergange geweiht sei. Und dieser Eindruck verallgemeinert sich uns weiter zu der Gewißheit, daß damit ein Schicksal bezeichnet sei, das allem, was überirdisch strahlt und weltvergessen jauchzt, eigentümlich ist. Tieck hörte aus diesem Drama „die elegische Klage unserer Sterblichkeit"

heraus, „die aus allen Freuden und aus allem Schönen ertönt".[1] Fragt man aber, wodurch es kommt, daß das Drama die Sprache des Typisch-Menschlichen in so eindringender Weise führe, so ist insbesondere auf den das Stück beherrschenden scharfen Abstich hinzuweisen zwischen der Liebe in der Unbedingtheit ihrer Weltvergessenheit und ihres Nursichselbstgenießens auf der einen Seite und der kalten, rohen Welt, die ebenso unbedingt dieser Liebe nicht achtet, auf der anderen. Man vergleiche damit etwa das Schicksal der Liebenden (um recht weit auseinanderliegende Beispiele anzuführen) in Schillers Kabale und Liebe, in Scotts Roman „Die Braut von Lammermoor" oder in Puccinis Oper „Tosca". Auch hier geht eine reine, heiße Liebe durch die Härte, Wildheit, Enge und Feindseligkeit der umgebenden Verhältnisse zugrunde. Allein hier wirkt der Einzelfall lange nicht mit demselben Gewichte des Typisch-Menschlichen.

Doch nicht nur das Schicksal von Liebenden läßt sich unter der Beleuchtung typisch-menschlicher Art behandeln, sondern auch andere Charaktere: Vorkämpfer von Idealen, Neuerer in Religion und Kunst, politische Befreier der Menschheit, können in ihrem Untergange durch erbärmliche Gegenmächte so dargestellt werden, daß darin ein charakteristisches Schicksal der vorkämpfenden Führer der Menschheit zutage tritt. So ist es in Lenaus Savonarola: der Wahn und die Niedertracht, die diesen Reiniger der Kirche verderben, treten uns als Mächte entgegen, denen nicht bloß dieser eine Vorkämpfer der Menschheitsbefreiung erlegen ist. Hier ist nochmals Ibsens Brand hervorzuheben. In dieser aus schärfstem Weh und tapferstem Glauben herausgeborenen Tragödie stellt der Dichter das Märtyrerschicksal einer Heldenseele dar, die mit dem Glauben an das Ideal und mit seiner Verwirklichung Ernst macht und ohne Zugestehen, Nachgeben und Mäßigen das Ideal in seiner ganzen schroffen Heiligkeit und zurückweisenden, vernichtenden Größe in das Leben umsetzen will, und die ebendarum von der Menge wie von den Vertretern des Staates und der Kirche verkannt, im Stiche gelassen, verhöhnt und verjagt wird. Ferner nenne ich Hauptmanns Florian Geyer. Dieser Held fällt durch Zwietracht und Verrat in den eigenen Reihen, durch Unverstand und Roheit derer, die sich ihm unbedingt unterordnen sollten, durch die Ungunst der wüsten, bornierten Zeit; und die Darstellung dieses Sturzes ist, ungeachtet des stark individualisierenden Stiles, in dem sie gehalten ist, gesättigt von typisch-menschlicher Bedeutung. Oder

[1] Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter; Leipzig 1852; Bd. 1, S. 188.

man stelle sich das Schicksal Heinrich Kleists vor: an seinem Untergange sind außer den Widersprüchen in seiner Natur die bitteren, kränkenden, entmutigenden Verkennungen Schuld, die er bei seinen Zeitgenossen erfuhr.

Eine ähnliche Wirkung typisch-menschlicher Art läßt sich auch in gewissen Fällen innerhalb des Tragischen der berechtigten Gegenmacht erzielen. Durch Romeo und Julia können wir an Grillparzers Hero und Leander und in entfernterer Weise an Schillers Thekla und Max erinnert werden. Freilich werden diese beiden Liebespaare nicht durch erbärmliche Gegner, sondern durch Gewalten, denen es an Größe und Recht keineswegs fehlt, in den Untergang gerissen. Dem einen Liebespaare starren die Gebote der Priesterschaft, der sich die Jungfrau zugeschworen hat, verbietend und unheilkündend entgegen; wozu dann noch das weite, unheimliche, wilde Meer kommt, das sich zwischen die Liebenden legt. Zwischen das andere Liebespaar drängen sich Gewalten von weltgeschichtlicher Schwere. Und dennoch entsteht in diesen beiden Fällen ein ähnlicher Eindruck wie durch das Shakespearesche Stück. Wir sagen uns: von den harten, gemütlosen, nüchternen Gewalten der Erde zerbrochen, zertreten zu werden, dies ist nur zu häufig das Schicksal zarter, nur sich allein lebender Liebe, das Schicksal heißer, aufwärts blickender Gemüter oder nach dem Worte Theklas: das Los des Schönen auf der Erde. Das Schicksal des Sokrates wird je nach der Auffassung, die man von den ihn stürzenden Gegenmächten hat, entweder hierher oder zu dem ersten Falle zu zählen sein.

Um das Tragische der typisch-menschlichen Art vielseitig kennen zu lernen, müssen wir in das Gebiet der widerspruchsvollen Größe (vgl. S. 316 ff.) eintreten. Hier besonders ist das Tragische der typisch-menschlichen Art heimisch; hier besonders entfaltet es sich zu bedeutsamen Formen.

Gerade die höchsten Betätigungen des Menschengeistes tragen naturgemäß die Gefahr in sich, daß die ihnen sich widmenden Personen aus ihrem Gleichgewichte gerückt, ihre geistigen Seiten in ein zwiespältiges, feindliches Verhältnis gebracht, schwere innere Kämpfe in ihnen erzeugt werden. Ja man kann sogar sagen: die Menschheit würde auf den Gebieten der Wahrheitsforschung, der künstlerischen und staatlichen Tätigkeit eine Menge gerade der eigentümlichsten und gewaltigsten Schöpfungen nicht besitzen, wenn sich unter den schaffenden Geistern auf diesen Gebieten neben den gesunden und harmonischen nicht auch widerspruchsvoll und unselig angelegte Naturen befunden hätten.

Die Wahrheitsforschung trägt, insbesondere soweit sie philosophischer

Natur ist, die Gefahr in sich, gerade die ihr leidenschaftlich ergebenen Geister in verwirrende, angstvolle Zweifel oder gar in unselige Verzweiflung an allem Wissen zu stürzen; die Gefahr ferner, den Verstand mit unerbittlicher Notwendigkeit zu Überzeugungen zu bringen, die dem Gemüte seinen Frieden rauben, ihm bittere Entsagung auferlegen, kurz ihm schneidend widersprechen; ebenso aber auch die Gefahr, den Menschen mit vermessenem Wissensstolze zu erfüllen, ihn die Schranken des Menschlichen verkennen zu lassen und ihn auf diese Weise auch für andere Überhebungen und Überschreitungen günstig zu stimmen. Hiermit sind die wichtigsten tragischen Keime angedeutet, die naturgemäß gerade in der begeistertsten, heißesten Wahrheitsforschung liegen. Nicht in jedem philosophischen Denker allerdings sind die dem Erkenntnisstreben innewohnenden tragischen Keime zu wirklichen Kämpfen, oft auch nicht einmal zu Ansätzen von solchen entwickelt. Es gibt führende Geister im Reiche des Wissens, deren Innenleben dauernd eine so heitere Klarheit, eine so kraftvolle Gesundheit zeigt, daß nicht einmal tragische *Stimmungen* in ihnen aufkommen. Nichtsdestoweniger bedeuten jene tragischen Keime etwas für das menschliche Streben nach Erkenntnis Typisches. Unter den vielgestaltigen Charakteren, die ihr Leben dem Ringen nach Erkenntnis widmen, werden sich stets nicht wenige finden, die für die mehr oder weniger starke Entwicklung der einen oder anderen jener angedeuteten tragischen Gefahren einen günstigen Boden darstellen. Ja man darf behaupten: gewisse wertvolle Gestalten der Weltdeutung lassen sich kaum anders als von widerspruchsvoll und unselig angelegten Denkern gewinnen. Ich erinnere an die Weltanschauungen Heraklits, Pascals, Rousseaus, Schopenhauers, Bahnsens, Nietzsches.

Sieht man sich in der Dichtung nach Beispielen für die innere Tragik des Erkenntnisdurstes und Wahrheitsforschens um, so fällt jedermann zuerst Goethes Faust ein. Die ersten Szenen zeigen uns die Verzweiflung Fausts an aller Wissenschaft, hieraus folgend das gefährliche Ergreifen der Mittel der Magie, als Ergebnis hieraus neue Enttäuschung, Zerrüttung, Verzweiflung und im Anschluß hieran wieder — der Boden ist jetzt dafür zubereitet — das Erwachen der Tiefen der Sinnlichkeit in Fausts Seele. Anders offenbart sich an Byrons Manfred die Tragik des Erkenntnisstrebens: das Leiden Manfreds hat seinen Ursprung unter anderem auch in einem Wissen, das unerschrocken in den Grund der Dinge dringt und so Wahrheiten erschaut, die den Geist unglücklich machen. In beiden Fällen übrigens wird die Tragik durch das mit dem

Erkenntnisdurste verflochtene Unheil bei weitem nicht erschöpft. Aber auch Byrons Kain und Lucifer sind trotzige Titanen des Erkenntnisdranges. Brandes hat bis zu gewissem Grade Recht, wenn er Lucifer als den Lichtbringer, den Genius der Wissenschaft, den stolzen und trotzigen Geist der Kritik auffaßt.[1] Hier kann auch der fanatische Theoretiker Robert Greslou aus Bourgets Roman „Der Schüler" erwähnt werden: er zeigt, wie das übersteigerte Bedürfnis des Erkennens, insbesondere des psychologischen Analysierens, den Menschen widernatürlich und unmenschlich macht, und wie sich die unterdrückte Menschlichkeit rächend und nur allzu menschlich aufbäumt. Hier ist der Lyrik nicht zu vergessen: die Tragik der Wissenskühnheit gibt sich oft lyrischen Ausdruck. In Leopardis, auch in Lenaus Gedichten kann man zahlreiche Belege erschütternder Art dafür finden. Von modernen Lyrikern gehört delle Grazie hierher; beispielsweise mit ihrem Gedicht „Um Mitternacht". Nietzsches Hymne „Aus hohen Bergen" zeigt die Tragik der Vereinsamung, die mit dem Erklimmen der steilsten Höhen der Erkenntnis verknüpft ist. Die geniale Mathematikerin Sonja Kovalevsky, wie Leffler sie uns schildert, zeigt eine eigentümliche Verbindung der Tragik des Forschens mit der Tragik des künstlerischen Geistes und der Liebe.

Ähnliches gilt von der Entwicklung der künstlerischen Tätigkeit. Ihre tragischen Gefahren sind jetzt anzudeuten.

Die Hingebung an die Kunst, besonders wenn sie leidenschaftlicher und ausschließender Art ist, trägt die Gefahr in sich, Gefühl, Phantasie und Sinn bis zur Überverfeinerung und Überreizbarkeit zu steigern, sie zu krankhaften Ausartungen geneigt zu machen, die Seele des Künstlers unter die Herrschaft von Launen, plötzlich ausbrechenden und ebenso plötzlich nachlassenden Affekten zu bringen, ihn gegen die Menschen mißtrauisch, übelnehmisch, schwarzseherisch zu stimmen und eine schlimme Mischung von Weichheit und Schroffheit in ihm zu erzeugen. Ist aber hierdurch das sachliche, besonnene Urteilen erschwert oder gar unmöglich gemacht, so stellen sich weiter nur zu leicht schwere Erkrankungen des Willens ein: Mißtrauen in die eigene Tatkraft, Entschlußlosigkeit, Angst vor dem Handeln, Neigung zu jähem, unzweckmäßigem Handeln. Auch ist zu bedenken: je unbedingter der Künstler auf den entrückten, steilen Höhen der Kunst weilt, um so mehr verliert er Blick und Maßstab für die Kleinlichkeiten, Verwicklungen und Unerbittlichkeiten des praktischen Lebens. Auch kann er sich durch die Forderungen seines Genies dahin

[1] Georg Brandes, Shelley und Lord Byron; Leipzig 1893; S. 112.

getrieben fühlen, mit dem klargeordneten, pflichtmäßigen Leben brechen zu müssen. Die Moral des Genies tritt in unheilvollen Zwiespalt mit der gewöhnlichen, allgemein anerkannten Sittlichkeit. Und dazu kommt dann noch die furchtbare Gefahr, daß das künstlerische Schaffen, indem es Phantasie und Leidenschaft aufwühlt und unter Umständen auch das Nacherleben ungesunder, üppiger, wüster Gefühle fordert, nur zu leicht die sinnlichen, besonders die geschlechtlichen Begierden des Künstlers nährt und vielleicht bis ins Maßlose steigert. Der Dämon der geschlechtlichen Unersättlichkeit ist die gefahrvollste Kehrseite des hohen Genius der Kunst, wie unzählige Beispiele aus allen Zeiten lehren. Und diese Tragik wird durch den Umstand verschärft, daß manche Schöpfungen der Kunst, deren Fehlen für uns eine gewaltige Lücke bedeuten würde, kaum hätten zustande kommen können, wenn nicht ihre Schöpfer nach der einen oder anderen Richtung hin gefährlich angelegte Naturen gewesen wären. Ich erinnere an die Kunst Byrons, Hebbels, Richard Wagners. Die seltsam bezaubernden Blüten und Flammen von Brentanos Lyrik wären unmöglich, wenn der Dichter eine ausgeglichene Natur gewesen wäre. Endlich ist daran zu denken, daß das künstlerische Schaffen, je wagender es ist, je ungewohntere Bahnen es einschlägt, um so sicherer Verkennung und Verdammung herausfordert und die ganze Breite der dem Hergebrachten ergebenen Anhängerschaft gegen sich aufruft.

Goethe hat uns in seinem Tasso, Grillparzer in seiner Sappho eine Tragödie der Kunst geschenkt. Hier wie dort entwickelt sich die Tragik aus dem Großen ihres künstlerischen Strebens, das zu seiner Kehrseite Stimmungen, Wünsche, Bedürfnisse hat, durch die sie zu der Wirklichkeit und ihren Anforderungen in ein verfehltes und unheilvolles Verhältnis kommen. Nur ist bei Tasso diese Kehrseite mehr nach der Richtung der Gereiztheit, des Mißtrauens, der Ungeschicklichkeit, Haltlosigkeit ausgebildet, während sie bei Sappho in der Form des Wunsches erscheint, die schmerzlich gefühlte Kluft zwischen der Kunst und dem Leben durch eine frisch und jugendlich gewagte, lebens- und sinnenfrohe Liebe zu überbrücken. Anders ist die Tragik des Künstlertums in Ibsens Drama „Wenn wir Toten erwachen" gewendet. Der Bildhauer Rubek ist derart in die Weihe und Keuschheit künstlerischen Schaffens verloren, daß er die starken Rufe des begehrenden, pochenden Lebens unbeachtet läßt. Durch diese Mißachtung fügt er dem Leben, das in der Gestalt Irenens in seine Kreise trat und ihn mit sich reißen wollte, eine schwere,

tödliche Wunde zu. Und da nimmt denn das so beleidigte und weggestoßene Leben Rache an ihm. In ganz anderer Richtung liegt die Künstlertragik in Hauptmanns Versunkener Glocke. Dem übermächtigen Sehnen des Glockengießers Heinrich bietet das klar- und maßvoll geregelte Leben keinen Raum zur Entfaltung dar. Sein heißes Streben geht darauf, künstlerisches Schaffen und ein Leben in Natureinheitsrausch und menschenerlösendem Wirken miteinander zu paaren. Um dieser erstrebten Einheit willen verletzt er freventlich die guten gemeinsamen Ordnungen der Menschen und setzt so auch sein eigenes Inneres in tragischen Zwiespalt. Bei Sudermann sind Willy Janikow in Sodoms Ende und Magda in der Heimat Vertreter der Künstlertragik. Dort besteht die Tragik in dem Herabsinken des Künstlers in verwüstende Wollust, hier in den Verwicklungen, die sich daran knüpfen, daß das Künstlerblut zu selbstherrlichem Freiheitsdrang und zu einem Genußleben in großem Stile führt. Auch der ältere Dumas hat in seinem Kean einen Beitrag zur Tragik des Künstlers in seiner Weise (das heißt: in starken, leidenschaftlichen, packenden Zügen, aber zugleich mit Effektgier und roher Verzerrung) geliefert. Fragt man nach Stücken, in denen die Künstlertragik im Verkannt- und Verfolgtwerden besteht, so kann auf Ohlenschlägers Correggio und auf Camoëns von Friedrich Halm hingewiesen werden. Aber auch Camoëns selbst spricht in seinen Lusiaden von der Verkennung und dem Undank, den er gefunden, mit einer stolzen Trauer, die etwas Tragisches an sich hat.

Und auch das Gebiet des eigentlichen Handelns, des Eingreifens in die Außenwelt, des Beherrschens der Natur und Menschen ist geeignet, tragische Verwicklungen zu erzeugen. Besonders kommt dabei das Handeln in Staat und Öffentlichkeit, im höchsten Maße das geschichtliche Handeln in Betracht. Die strotzende Tatkraft, der trotzig männliche Wille, der gern das Äußerste wagt, der Drang, geradeaus durchzudringen, jede Halbheit zu vermeiden, den eingeschlagenen Weg folgerichtig bis zu Ende zu gehen — dies Alles führt nur zu leicht in tragische Kämpfe. Wo das Wollen gewaltig entwickelt ist, dort wird das Handeln leicht zu Verletzung des formalen Rechtes, zu schonungsloser Störung und Aufopferung des Friedens und Glückes Anderer, zu Gewalttätigkeit und Gewissenlosigkeit fortgerissen. Besonders wenn sich noch eine hervorragende Fähigkeit des Gebietens und Herrschens hinzugesellt, liegt die Gefahr nahe, daß die Wucht und Heldenhaftigkeit des Handelns zu ihrer Kehrseite Härte, Roheit und Grausamkeit habe. Ja man darf be-

haupten: da manche geschichtliche Aufgaben kaum anders als durch Gewalttat, sei es von oben, sei es von unten, gelöst werden können, so enthält die staatliche Entwicklung der Menschheit notwendig mancherlei Versuchungen in sich, die gerade für die willensgewaltigen geschichtlichen Personen zu einem tragischen Schicksal werden können. Übrigens muß die das Doppelgesicht von Größe und Schuld tragende Tat nicht notwendig von inneren Kämpfen begleitet sein; es gehören auch solche Fälle hierher, wo der Handelnde, indem er die Gewalttat ausübt, in sich einig und ungebrochen seine Tat und ihre Folgen auf sich nimmt. In diesem Falle fordert die Gewalttat durch äußere Verwicklungen Leid und Untergang heraus. In der ersten Form tritt uns diese Tragik des willensgewaltigen Helden in Wallenstein,[1] in der zweiten Form in Coriolan entgegen. Wallenstein kommt erst nach langen aufreibenden inneren Kämpfen zu dem verhängnisvollen Entschluß, Coriolan dagegen, dieser wohlgewachsene, vornehme, männliche, eherne Mensch, wendet sich zu seinen gefahrvollen Taten mit plötzlichem Ruck, kurz und ganz, ohne Zögern und Geteiltheit. Auf eine andere Art von Tragik des geschichtlichen Handelns weist Richard Wagner hin, wenn er sagt: „Erst am Lose und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntnis gebracht werden." Während der Feldherr und der Staatsmann noch praktische Realisten bleiben, sei es Sache des Königs das Ideal: wahre Gerechtigkeit und Menschlichkeit zu verwirklichen. Dies seien aber eben „unzuverwirklichende Ideale". Das „durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum" sei daher „zum Unglücke bestimmt".[2] Wiederum eine völlig andere Tragik des geschichtlichen Handelns ergibt sich, wenn mit dem Handelnsollen Unglaube an die Pflichten und Ideale, in deren Sinne man handeln soll, verbunden ist. So ist es in dem Roman „Les rois" von Lemaître: der junge König ist zu starkem, hartem Handeln berufen; allein er fühlt sich hierin durch

[1] Eugen Kühnemann findet den Kern der Tragik von Wallensteins Gestalt darin, daß er dem Schicksal gegenüber maßlose Verblendung zeigt, daß er von den großen Gewalten des Lebens in seiner Sicherheit betrogen wird (Schiller; München 1905; S. 460 ff., 477 ff.). Das ist doch wohl nur ein die Tragik Wallensteins Verstärkendes und eigentümlich Färbendes. Ihr Mittelpunkt scheint mir darin zu liegen, daß ein hoch- und kühngerichteter Herrenwille zu trüben, häßlichen Gewaltmitteln greift und so zum Abfall von seinem besseren Selbst gebracht wird. Das Fehlgreifen Wallensteins in der Wahl der Mittel, die ungeheure Verblendung gegenüber dem Schicksal erscheint mir im Vergleiche hiermit als ein Dazutretendes, Ergänzendes.

[2] Richard Wagner, Über Staat und Religion (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. Auflage [1888] Bd. 8, S. 18 f.).

den Skeptizismus gelähmt, mit dem er dem eigenen Herrschertum gegenübersteht.

Man hat oft gesagt: im Handeln als solchem schon wurzle die Tragik. Denn an alles Handeln schließen sich Folgeerscheinungen, die vom Handelnden nicht beabsichtigt sind, und so gerate der Handelnde in tragischen Zusammenstoß mit der harten Umwelt.[1] Auch seien die Verhältnisse, die vom Handelnden erwogen und berücksichtigt werden müßten, zu vielfältig und verwickelt, als daß dies in vollem Umfange geschehen könnte. So werde alles Handeln eng und einseitig. Oder aber: der zum Handeln Schreitende bemühe sich, allen Umständen Rechnung zu tragen. Dann aber trete Lähmung der Tatkraft ein. Dieser Ansicht liegt, wie mir scheint, eine starke Übertreibung zugrunde. Es gibt unzählige Handlungen, an die sich keine Konflikte-herbeiführenden Folgen knüpfen. Auch läßt sich durch Besonnenheit und Klugheit selbst in schwierigen Fällen das Handeln meistens so einrichten, daß *höchstwahrscheinlich* unbeabsichtigte konfliktbaltige Folgen ausbleiben. Und ferner gehört das Berücksichtigen aller berücksichtigenswerten Verhältnisse und Umstände keineswegs zu den Seltenheiten, geschweige denn Unmöglichkeiten. Man darf hiernach nur sagen, daß im Handeln als solchem die *Möglichkeit* tragischer Konflikte liegt. Dieser Satz hat aber keinen großen Wert, da ihm der entgegengesetzte Satz mit gleichem Rechte gegenübersteht: im Handeln als solchem liegt auch die Möglichkeit der Nicht-Tragik. Nur wenn man Handeln in dem eingeengten, starkbetonten Sinne nimmt, in dem ich es hier verstanden wissen will, darf von einer tragisch-gefahrvollen Natur des Handelns die Rede sein.

Auch die Liebe kann unter den Gesichtspunkt der typischen Tragik gerückt werden. Es gibt viele Dichtungen, in denen gerade die überschwenglich beglückende Liebe, die Liebe als große, bezaubernde, tief umwandelnde Leidenschaft mit Nachdruck wie eine Macht dargestellt wird, die den Menschen innerlich verzehrt, qualvoll aufregt, oder die zu Enttäuschung, Überdruß, Unbestand führt, oder die gar die Seele vergiftet, den Menschen gewissenlos macht. Besonders in modernen Romanen begegnet man häufig einer solchen Darstellung der Liebe. Nur darf man nicht solche Fälle hierher rechnen, wo die Liebe lediglich als gemeiner

[1] So bei Jonas Cohn in der gehaltreichen Abhandlung: Das Tragische und die Dialektik des Handelns. In der Festschrift Johannes Volkelt (1918), S. 33 f. Vgl. auch, was Jaspers über die „Schuld" ausführt (Psychologie der Weltanschauungen, S. 242 ff.).

Sinnenrausch mit verderbenden Folgen dargestellt wird. Die moralischen Verpestungen, welche die Liebe beispielsweise in Bourgets Mensonges und Daudets Sappho erzeugt, gehören nicht zur typischen Tragik der Liebe. Soll von einer solchen die Rede sein dürfen, so muß der Liebe vom Dichter ein großer, kühner Stil, ein bei allem Sinnenrausch doch idealer Aufflug gegeben sein. In dieser Art sind die Leidenschaften und Schicksale Anna Kareninas bei Tolstoi, Litwinows in Turgenjews Dunst, des Don Jose in Mérimées Carmen, des Marcus Paetus in Wilbrandts Arria und Messalina dargestellt. Die Liebe erscheint hier wie eine dämonische Macht, die gerade den, der sich ihr mit sehnender, jauchzender Seele, mit Andacht und Genialität hingibt, ins Verderben reißt. Mit besonderem Nachdruck sei hier Isolde in dem Roman „Das Halbtier" von Helene Böhlau genannt: ihre Liebe ist glühende Sehnsucht nach Leben und Glück, Sehnsucht nach etwas Großem, Außerordentlichem, leidenschaftliches Streben über die geordnete bürgerliche Welt hinaus, Mitleid mit dem leidenden, niedergehaltenen, getretenen Weibe, Abscheu vor den unzähligen kalten Menschenbestien, von denen die Welt voll ist.

Doch noch in anderer Hinsicht enthält die Entwicklung des menschlichen Geistes tragische Gefahren; nicht bloß wenn wir, wie es bisher geschehen, die höchsten Betätigungen des menschlichen Geistes, durch welche die großen Güter der Menschheit, wie Philosophie, Kunst, Staat, Liebesglück, zustande kommen, ins Auge fassen, sondern auch wenn wir die Geistesentwicklung ohne Rücksicht hierauf betrachten. Sollen alle wertvollen Möglichkeiten, die im Schoße der menschlichen Natur angelegt sind, herausgestaltet werden; soll Alles an den Tag kommen, was der menschliche Geist an Feinheit und Innerlichkeit, an genialer Kraft und Kühnheit zu leisten vermag, so muß es auch ungleichmäßig gestaltete, aus dem Gleichgewicht gerückte, übermächtig entwickelte, ja zerworfene Naturen geben, Naturen mit Klüften und Abgründen, mit sonderbaren Winkeln und Verstecken, mit heftigem Auf und Nieder, mit übermenschlichen Steigerungen, kurz Naturen mit tragischer Anlage. In diesem Sinne darf man sagen, daß tragisch gefährliche Charaktere von der angedeuteten Art teleologisch gefordert sind. Und wie sie *teleologisch* gefordert sind, so bringt sie auch die Entwicklung des Menschengeschlechtes zu allen Zeiten *tatsächlich* hervor. Das Menschliche lebt sich tatsächlich nicht bloß in wohlgestimmten und gesunden, sondern auch in ungleich und widerspruchsvoll gemischten Naturen aus.

Natürlich soll nicht gesagt sein, daß *jeder* seltsam und krumm ge-

wachsene, jeder zu Verknotungen und Auswüchsen, Einpressungen und Überwucherungen entwickelte Mensch darum schon etwas Typisch-Menschliches darstelle. Vielmehr wird von Fall zu Fall zu prüfen sein, ob lediglich eine betont-individuelle Ausgestaltung menschlicher Disharmonien oder eine für die Entwicklung des Menschengeistes charakteristische Hinausrückung aus dem Gleichgewichte vorliege. Eine solche typisch-menschliche Disharmonisierung findet man z. B. in Hamlet, in Rousseaus Heloise, Goethes Werther, Byrons Harold. Dagegen tragen Don Bastiano in Klingers Simsone Grisaldo, Klingsohr in Gutzkows Zauberer von Rom, Hackert in desselben Dichters Rittern vom Geiste, Hebbels Holofernes und Herodes mehr das Gepräge des Individuell-Menschlichen. Auch Gustav in den Dziady des Mickiewicz, mit seinem fast wahnsinnigen Überschwang des Fühlens und Träumens auf der einen und seinem Mangel an Tatsachensinn auf der andern Seite, mit seinem schrillen Zusammenstoß von haltungsloser Weichheit und höhnender Kühnheit, von Lieben und Fluchen, von Selbsttäuschung und Scharfblick, ist so geschildert, daß man eher in dem Zwange eines sonderbar individuellen Falles festgehalten wird. In Gegensatz hierzu ist Konrad in derselben Weltdichtung ein hervorragender Vertreter des Tragischen der typisch-menschlichen Art. Die Gott-, Welt- und Ichgefühle sind kaum irgendwo mit inbrünstigerer Titanenkraft ausgesprochen worden. In der Dichtung der Gegenwart findet man häufig zerworfene Naturen dargestellt, aber meist mehr in der Weise des Individuell-Menschlichen. Wenn ich etwa den Dichter Maurice in Strindbergs Rausch, den tiefgefaßten Thersites in der gleichnamigen Tragödie Stefan Zweigs, Gabriel Schilling bei Hauptmann, Kurt, die Hauptperson in dem vortrefflichen Drama Eulenbergs „Ein halber Held" nenne, so sind dies Fälle, denen das Typisch-Menschliche zwar nicht gänzlich fehlt, in denen es aber doch nicht das durchschlagende Gepräge bildet.

Zu einer besonderen Gruppe fasse ich solche Fälle zusammen, deren Tragik bestimmten Stufen der Entwicklung der Menschheit eigentümlich ist. Die Tragik des unersättlich strebenden Forschers, des überempfindlichen Künstlers, des herrschgewaltigen Helden, des dämonisch Liebenden, des phantastischen Melancholikers nach der Weise Hamlets kann in den verschiedensten Abschnitten der menschlichen Entwicklung vorkommen. Andere Arten der Tragik dagegen sind mehr an bestimmte Entwicklungsperioden gebunden. So ist das tragische Problem, das in der Gestalt Karl Moors hervortritt, wenn man es in seiner Tiefe

faßt (vgl. S. 330), an jene Entwicklungsstufen der Menschheit geknüpft, wo die Kultur zu schwächlicher, scheinheiliger Gesetzlichkeit ausgeartet ist und die mißhandelte Natur in stürmischem Pochen ihre Rechte zurückerobern will. Von Grillparzers Gestalten gehört besonders Libussa hierher: der tragische Widerstreit, dem sie erliegt, ist für solche Zeiten charakteristisch, wo ein Volk aus dem stillen, engen, geheimnisvollen Zusammenleben mit der Natur herauszutreten und zu scharfer, rationaler, fortschrittslustiger Kulturarbeit überzugehen sich anschickt. Etwas Ähnliches gilt, trotz aller gewaltigen Verschiedenheiten, von Ludwigs Erbförster. Nur kommt hier das typisch-menschliche Problem durch Häufung von Mißverständnissen und Zufällen nicht zu klarer und reiner Durchführung. Auch seine Medea hat Grillparzer dahin vertieft, daß ein typisch-menschliches Geschick in ihr wenigstens durchscheint: die leidvolle Verwicklung, in die groß angelegte, barbarische Urkraft verstrickt werden kann, wo sie mit einer maßvollen, schönen Kultur zusammentrifft. Wildenbruch gehört durch sein Schauspiel „Die Tochter des Erasmus" hierher. Der Dichter hat hier den Versuch gemacht, die Tragik des bedächtigen, tatenscheuen Humanisten, der in seiner Gelehrtenarbeit nicht gestört sein will, herauszuarbeiten. Erasmus ist der dämonisch vorwärtsdringenden Zeit nicht gewachsen und steht am Schlusse vereinsamt und gebrochen da. Es ist eine für die Zeit der Geburtswehen der Reformation typische Tragik: der intellektuelle Humanismus stößt mit den emotionalen Ausbrüchen, welche die neue Zeit herbeiführen, zusammen und muß erleben, daß über ihn hinweggeschritten wird.

Sodann ist hier Ibsen mit Nachdruck zu nennen. Seit den Stützen der Gesellschaft handeln fast alle seine Dramen von dem Zusammenstoßen zweier Formen der Sittlichkeit: einer schwächlichen, zahmen, engen, unwahrhaften, konventionellen Sittlichkeitsstufe, die alt und überlebt ist und unterzugehen verdient, und einer Sittlichkeitsform, die das tapfere, freudige Sichauswirken der vornehmen, freien, selbstherrlichen Individualität zum Mittelpunkte hat und auf die Zukunft hinweist. Dieser Kampf findet in doppelter Form statt: *teils als äußerer Kampf*, indem die Vertreter der alten und der neuen Sittlichkeit einander gegenübertreten. Nora, Ellida, Hedda beispielsweise haben an ihren Gatten, Pastor Rosmer hat an seinem Schwager, Doktor Stockmann an der ganzen Stadt Vertreter der alten Sittlichkeit zu Gegnern. *Teils als innerer Kampf*: es ist dieselbe Person, deren Inneres zwischen beiden Sittlichkeitsformen geteilt ist. Und dies geschieht wieder-

um in mehreren Formen: entweder arbeitet sich der geteilte Charakter, wie Nora, Doktor Stockmann und die Gatten in Klein Eyolf, wenn auch unter tragischen Schmerzen, so doch tapfer und mit Gelingen zu der höheren Stufe empor, oder er wird, wie Pastor Rosmer, Rebekka und der Baumeister, indem er sich zu dem adligen, freien Menschentum emporzuheben sucht, innerlich gelähmt und leidet Schiffbruch; oder er ist, wie Frau Alving, Hedda Gabler und Borkmann überhaupt ein trüber, unreiner Vertreter der höheren Menschheitsstufe (wenn es sich nicht gar, wie bei dem jungen Ekdal und bei Gregor Werle in der Wildente, um Karikaturen der idealen Stufe handelt). Ibsen hat hiermit tragische Probleme für die Dichtung verwertet, die für unsere Zeit mit ihrem Ringen nach freieren und würdigeren Sittlichkeitsformen typisch sind. Welch gewaltigen Anstoß Ibsen hiermit gegeben, geht aus der Fülle von Dramen hervor, die seither das tragische Sichhinaufentwickeln einer Person zu freierer, modernerer Auffassung von Sittlichkeit und menschlicher Aufgabe in ihren Mittelpunkt gestellt haben. Gewöhnlich ist es so, daß eine Person, die klar und entschieden den freien Geist vertritt, mit einer anderen zusammentrifft, die noch in unklarem Streben oder in dumpfer Enge lebt und dieser nun die Augen über ihre wahre Aufgabe und ihr bisheriges unwürdiges Dasein öffnet. So ist es bei Marianne in Karl Hauptmanns gleichnamigem Stück, bei Drude in Dreyers Winterschlaf, ähnlich wenigstens bei Gerhart Hauptmanns Johannes Vockerat und bei Anna in Halbes Jugend.

Vielen der Gestalten, die ich als Beispiele angeführt habe, kommt in hervorragendem Maße Genie zu. Gerade das Genie ist tragischen Verwicklungen typisch-menschlicher Art besonders ausgesetzt. Dies ist schon darum der Fall, weil die Entwicklung der Kunst, des Wahrheitsstrebens, der Staatenführung — also solcher Gebiete, deren Förderungen und Umwälzungen in hohem Grade von genialen Persönlichkeiten abhängig sind, — einen besonders günstigen Schauplatz für die Entfaltung typischer tragischer Kämpfe bildet. Auf zwei dem Genie eigentümliche Formen des typisch Tragischen sei noch besonders hingewiesen.

Es ist nur zu natürlich, daß geniale Menschen von ihrer verständnislosen, brav, aber engherzig denkenden, altmodischen, vielleicht gar neidischen oder böswilligen Umgebung mit dem Maßstabe der konventionellen, kleinlichen, philisterhaften Moral, mit dem Maßstab gewöhnlicher, durchschnittlicher Menschlichkeit gemessen werden und ihnen zugemutet wird, sich in enge Verhältnisse, in die herkömmliche Laufbahn, in ein

braves, gut bürgerliches Leben zu schicken. Hieraus können furchtbare Spannungen und Entladungen, Verkümmerung, Entartung, Verzweiflung entstehen. Besonders Bahnsen hat ein scharfes Licht auf diese tragische Gefahr, der das Genie ausgesetzt ist, geworfen.[1] In zahlreiche moderne Stücke spielt dieses tragische Schicksal des genialen Menschen hinein. Den Mittelpunkt bildet es in Sudermanns Heimat: Magda, die kraftgenialische Künstlerin, deren Leben ein funkensprühender Freiheitsjubel ist, soll sich der altväterischen, engherzig ehrbaren Zucht des Elternhauses unterwerfen. Auch Corinna im Roman der Staël gehört insofern hierher, als ihr Untergang darin begründet ist, daß Oswald, ihr Geliebter, infolge seines engen, vorurteilsvollen Geistes nicht den erhabenen Entschluß fassen kann, ihr auf der freien, großen Bahn zu folgen, auf die sie ihr Genius notwendig hinweist.

Eine zweite dem Genie eigentümlich tragische Gefahr liegt darin, daß es seine Forderungen und Bestrebungen allzu hoch spannt und daher der Unvollkommenheit und Endlichkeit alles Menschlichen mit schneidendem Schmerze inne wird. Das Genie strebt dem Übermenschlichen, Überendlichen zu, es möchte die Schranken des Menschlichen überspringen, das Unerreichbare erreichen, das Unausschöpfbare erschöpfen. So erfährt es denn die sich ihm trotzdem überall entgegendrängenden Schranken — Sinnlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Bedingtheit, Zufall, Schwäche, Bosheit — als etwas Beschämendes, Erniedrigendes, peinvoll Aufregendes. Das Genie leidet an dem schrillen Zusammenprall von Ideal und gemeiner Endlichkeit. Kein besseres Beispiel hierfür gibt es als Goethes Faust. Sein Forschungstrieb, sein Natureinheitsdurst, seine Lebensglut — Alles trägt den Zug zum Schrankenlosen in sich; und in allen diesen Richtungen erfährt er die brutale Einsprache des Endlichen. Besonders Vischer hat die tragische Bedeutung Fausts in die sich nach dieser Richtung hin öffnende Tiefe verfolgt.[2] Anders liegt die Sache dort, wo das Genie durch Überspannung seiner Bestrebungen ins Verkehrte, Abstoßende, Lächerliche verfällt und hierdurch schwere Enttäuschungen erfährt. So ist es bei dem Helden des Romans von Wilbrandt „Die Osterinsel".

[1] Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz, S. 24 ff. Auch was Richard Wagner, im Zusammenhange mit Lohengrin, über sein eigenes tragisches Schicksal bemerkt (Eine Mitteilung an meine Freunde; Werke [2. Aufl. Leipzig 1888] Bd. 4, S. 296 ff.), gehört hierher.

[2] Vischer, Goethes Faust; Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts; Stuttgart 1875; S. 315 ff.

Bisher habe ich die typisch-menschliche Tragik immer so verstanden, daß Schicksale einzelner Menschen den eigentlichen Gegenstand der Darstellung bilden und das Schicksal der Menschheit nur das Hindurchleuchtende, das an und in jenem eigentlichen Gegenstande Offenbarwerdende ist. Doch gibt es auch Fälle (freilich sind sie nicht häufig), wo die tragische Stellung und Entwicklung der Menschheit den unmittelbaren Gegenstand der Dichtung bildet. Auf epischem und dramatischem Gebiete ist dies nur mit Hilfe von Symbolen möglich, deren durchsichtige Hülle das Leiden und Ringen der Menschheit als unmittelbar gemeinten Gegenstand hervortreten läßt. Im ersten Teile der Goethischen Dichtung wirkt Faust nicht als Symbol; dagegen streift er im zweiten Teil oft ans Symbolische heran; beispielsweise in dem Helena-Drama. Gänzlich gehört Strindbergs Traumspiel hierher. Alle Gestalten dieser Dichtung sind bloße durchscheinende, verschwebende Hüllen einer Weltanschauungstiefe: die Welt verdankt ihr Dasein einem „Sündenfall des Himmels"; sie ist voll von dunklen, unheilbaren Widersprüchen; der Geist ist in den groben, dumpfen, stumpfen Leibesstoff gebannt; alles Hohe: Liebe, Begeisterung, Tugend, ist wurmstichig und unterhöhlt; durch das Dasein geht ein Seufzen und Sehnen nach Erlösung. — Weit mehr kann in der Lyrik das tragische Schicksal der Menschheit geradezu, ohne die Hilfe durchgehender Symbole, dargestellt werden.

Anders natürlich stellt sich die Sache, wenn der Philosoph als Philosoph von der Tragik der Menschheit handelt. Dann ist von aller künstlerischen Darstellung abgesehen. Es braucht dann auf das Schicksal einzelner Menschen überhaupt nicht Rücksicht genommen zu werden. Es wird in Gedanken die Menschheit als Menschheit, die Kultur als Kultur oder auch ein Volkscharakter als solcher, eine geschichtliche Strömung als solche daraufhin in Erwägung gezogen, ob und inwiefern der Begriff der Tragik auf diese großen einheitlichen Ganzen angewandt werden dürfe. So hat Georg Simmel in einem gedankenreichen Aufsatz die Frage behandelt, inwiefern von einer Tragödie der Kultur die Rede sein dürfe.[1]

Zum Tragischen der typisch-menschlichen Art gehören auch manche unter den Fällen, wo Schicksale der Götter und Halbgötter in dem Mittelpunkt der Dichtung stehen, wo sonach weit mehr als ein

[1] Georg Simmel, Philosophische Kultur; Gesammelte Essais; Leipzig 1911. (Hierin: Der Begriff und die Tragödie der Kultur, S. 245 ff.; besonders S. 263 ff.)

bloßes göttliches Eingreifen in die menschlichen Angelegenheiten stattfindet. Als hervorragende Beispiele können der Prometheus des Äschylos und Wagners Nibelungendichtung — diese besonders in ihren ersten Teilen — gelten. Diese Dichtungen weisen in starken Zügen vorbildlich auf die Tragik des Menschengeschlechtes hin. Die Götter- und Welttragik der Völuspa in der Edda ist spröderer Art.

Das Tragische der individuell-menschlichen Art in seine verschiedenen Gestaltungen zu verfolgen, unterlasse ich. Ohnedies würden sich hier bedeutungsvolle, eine Menge von Einzelfällen vertretende Typen nicht gut heraussondern lassen (vgl. S. 333). Was aber das individuell Tragische im allgemeinen bedeutet, dies ist schon durch die Darlegungen des Einganges und dann durch die Beleuchtung, die es von der eingehenden Darstellung seines Gegensatzes empfangen hat, genugsam klargelegt. Ebensowenig braucht auseinandergesetzt zu werden, daß es an Übergangsfällen nicht fehlen wird. Dies liegt in der Natur der Sache. Bei Calderon z. B. ist das Typisch-Menschliche fast überall nur versteckt, nur durchscheinend vorhanden. Der Konflikt in seinem merkwürdigen Luis Perez erinnert einigermaßen an Kleists Kohlhaas, ist aber durch die zeitlichen, örtlichen und individuellen Bedingungen, unter denen Calderon geschaffen, gleichsam so gebunden, daß er sich nicht zur Durchsichtigkeit des Typisch-Menschlichen zu befreien vermag. Ähnliches gilt auch von der pessimistischen Traumphilosophie Sigismunds im „Leben ein Traum". Ebenso muß man von Wolframs Parzival viele Schalen und Schnörkel abtun, wenn man zu der darin verborgenen typisch-menschlichen Tragik vordringen will.

Siebzehnter Abschnitt

Der Verlauf der tragischen Entwicklung

1. Das Schema des tragischen Verlaufes

Dieser Abschnitt betrifft den tragischen Vorgang. Ich verstehe darunter eine Reihenfolge äußerer und innerer Entwicklungen, in denen sich das Tragische bis zu einem Höhepunkte auslebt. Ein solcher Höhepunkt ist nicht nur dort zu finden, wo das Tragische in leiblichen Tod, in geistige Zerrüttung, kurz in Untergang ausläuft, sondern auch schon dort, wo das tragische Leid bis zu einem unerträglichen oder doch das äußere und innere Leben stark bedrohenden Grade fortschreitet und sich dann in das Geleise ernster Versöhnung wendet. Es gehört also auch ein großer Teil desjenigen Tragischen hierher, das ich im vierten Abschnitt (S. 48) als das Tragische der unentwickelten Art bezeichnet habe. Goethes Iphigenie, Kleists Prinz von Homburg, Björnsons Laboremus enthalten tragische Vorgänge trotz des guten Ausganges. Was hier von der Betrachtung ausgeschlossen ist, das sind sonach erstens die bloßen tragischen Keime, Ansätze, Gefahren, an die sich keine irgendwie erhebliche tragische Entwicklung knüpft, und zweitens das abgerissen lyrische Aussprechen tragischer Stimmungen. Dagegen läßt sich von tragischer Entwicklung in solchen lyrischen Dichtungen reden, in denen die tragischen Gefühle einen zusammenhängenden Verlauf zeigen und auch vielleicht äußere Geschehnisse andeutungsweise hineingeflochten sind. Vorzugsweise aber kommen die dramatische und die erzählende Darstellung tragischer Vorgänge in Betracht.

Hinsichtlich des tragischen Verlaufes entsteht vor allem die Frage: wie läßt sich der tragische Verlauf vom Dichter in der ästhetisch wirksamsten Weise gestalten? Wie muß der Dichter es machen, wenn er nicht nur alles Ermüdende, Zerstreuende, Enttäuschende, alles schwächlich und schief und ebenso alles allzu grausig und gräßlich Wirkende, kurz alles ästhetisch Störende fernhalten, sondern den tragischen Vorgang auch in eine mit möglichst zahlreichen und möglichst vollkommenen künstlerischen Vorzügen ausgestattete Form bringen will? Man sieht: es ist vor allem das zu mannigfaltigen Erörterungen auffordernde Gebiet der dichterischen Komposition, in das diese Frage hineinführt.

Ich habe nur die Absicht, die dichterische Komposition des Tragischen in ihrer Allgemeinheit zu behandeln. Ich will nicht fragen,

welchen Erfordernissen die Ausgestaltung des Tragischen in dieser oder jener Dichtungsart zu folgen habe. Die dramatische Komposition des Tragischen hat zum Teil andere Bedingungen zu erfüllen als die Darstellung des Tragischen im Epos. Und der Roman, die Novelle, die Ballade, kurz eine jede Form der erzählenden Dichtkunst hat wiederum ihre besonderen Kompositionsbedingungen. Auf diese Fragengebiete will ich nicht eingehen, schon darum nicht, weil ich dann zunächst in die Ästhetik dieser einzelnen Dichtungsgattungen eintreten müßte. Naturgemäß wird nun freilich die Behandlung der dichterischen Komposition des Tragischen in ihrer Allgemeinheit einen Übelstand mit sich führen. Sie muß sich, da sie doch nicht nur auf das Drama, sondern auch auf die Formen der erzählenden Dichtkunst passen muß, weit mehr im Unbestimmten halten, als wenn jemand beispielsweise die dramatische Komposition des Tragischen im Besonderen zum Gegenstand der Erörterung macht. Es darf daher der Leser an diesen Abschnitt nicht mit solchen Ansprüchen an Bestimmtheit und Geregeltheit herantreten, wie es sein dürfte, wenn es sich etwa im Besonderen um die Komposition der Tragödie handelte.

Der vollständig entwickelte tragische Vorgang besteht naturgemäß aus drei Teilen. Der erste Teilvorgang enthält die *Vorbereitung des Tragischen*. Ich verstehe darunter die Darstellung solcher Vorgänge, welche *vor* das Eintreten derjenigen Verwicklung fallen, die in entscheidender Weise die Wendung zum Tragischen bedeutet und so zur vollen Entfaltung des Tragischen hinführt, und welche doch die Befürchtung des Eintretens einer tragischen Verwicklung dringend nahelegen. Es werden uns Gegensätze, Spannungen, Reibungen, Gegenstrebungen, Gefahren, Zündstoffe, lauernde böse Gewalten geschildert, von denen sich der Leser oder Zuschauer sagt: hier liegt zwar noch kein tragisches Leiden vor, aber es ist wahrscheinlich oder gewiß, daß sich ein solches daraus entwickeln werde. Wir sehen hier tragisches Leid noch nicht als gegenwärtig, aber wir spüren deutlich sein Nahen, wir merken, wie die tragischen Gewalten unterirdisch wühlen und pochen. Es ist *der* Teil der tragischen Entwicklung, in dem wir das Tragische *vorausempfinden*. Und dieses Vorausempfinden ist nicht bloß spurweise vorhanden, sondern es bildet einen maßgebenden Bestandteil des Eindrucks, den die in Frage stehenden Szenen hervorbringen. Selbstverständlich ist dabei *die* Wirkung vorausgesetzt, wie sie der tragische Vorgang bei seinem *ersten* Gelesen- oder Gesehenwerden macht. Denn es ist

klar: wer da bereits weiß, wie sich das Folgende entwickelt, fühlt leicht aus Vorgängen, die an sich selbst die Zuschärfung zum Tragischen nicht nahelegen, doch schon die tatsächlich später erfolgende tragische Entwicklung heraus. Hier dagegen ist die reine Wirkung, welche die Darstellung in ihrem der Reihe nach an uns herantretenden Fortschreiten macht, vorausgesetzt.

So erstreckt sich im Lear die tragische Vorbereitung vom Anfange bis zu dem Punkte, wo Lear des Undanks und der Niedertracht Gonerils gewiß wird; im Othello bis dahin, wo das von Jago eingeträufelte Gift der Eifersucht dem Mohren Urteil und Frieden raubt. Im Wallenstein gehören die ganzen Piccolomini zur tragischen Vorbereitung; erst mit Beginn von Wallensteins Tod erblicken wir den Feldherrn mitten in tragischer Bedrängnis. In den Räubern dagegen besteht, wenn wir Karl Moor ins Auge fassen, der vorbereitende Teil lediglich in der ersten Szene, wo Franz seinen teuflischen Plan gegen Karl enthüllt; zu Beginn der zweiten Szene sehen wir Karl bereits in tragischem inneren Aufruhr. In Richard Wagners Rienzi umfaßt die Vorbereitung den ersten Akt. Mit dem zweiten setzt die verderbenbringende Macht entschieden ein. In Ernst Hardts Gudrun tritt die entschiedene Wendung zum Tragischen dort ein, wo König Hartmut erscheint, um Gudrun, die soeben König Herwig angetraut wurde, zu rauben. Alles Vorausgehende ist zwar schon schwanger von nahender Tragik, aber der tragische Dämon ist noch nicht eingebrochen.

Doch ist es keineswegs immer so, daß der Beginn der tragischen Vorbereitung mit dem Beginn der tragischen Dichtung zusammenfällt. Es ist ebensogut möglich, daß die ersten Szenen der Dichtung diesseits der tragischen Vorbereitung fallen, das heißt: uns die spätere Tragik noch nicht deutlich befürchten lassen, vielleicht gar in uns das Gefühl glücklichen Gelingens, siegreichen Aufsteigens erzeugen. In objektivem Sinne freilich bereiten auch solche Szenen die spätere Tragik vor: sie bilden die Voraussetzung, aus der sie sich entwickelt. Doch darum handelt es sich hier nicht: hier ist vielmehr entscheidend, daß in diesen Szenen die Gefahr des Tragischen nicht in unser Gefühl eingetreten ist.

Man denke an die Jungfrau von Orleans: der Leser, der sich nicht durch sein Wissen vom Späteren beeinflussen läßt, begleitet das siegreiche, rettende Emporsteigen der Jungfrau weitaus vorwiegend mit fortreißenden Gefühlen von Freude und Genugtuung, Hoffnung und Be-

wunderung; erst wo sie im Kampf mit Lionel ihrer Sendung untreu wird, werden tragische Befürchtungen für den Eindruck maßgebend. Ebenso läßt das erste Auftreten von Grillparzers Sappho tragisches Unheil noch nicht deutlich vorausempfinden: die Sängerin schwelgt in Liebesglück, und Phaon lebt wie geblendet in ihrem Banne; erst gegen Ende der ersten Aktes, wo Sappho im Gespräche mit Melitta ihr zwiespältiges Inneres ausspricht, beginnt die erste Stufe der tragischen Entwicklung. In Calderons Richter von Zalamea geht es bis gegen das Ende des zweiten Aktes lustspielartig zu; erst dann tritt durch den Konflikt zwischen Ehre und formalem Recht die Wendung ins Tragische ein. Auch in Scribes Adrienne Lecouvreur bringen die ersten beiden Akte nicht einmal auf die Vermutung, daß das Stück sich zu Rachewut und zu Vergiftung der Nebenbuhlerin zuspitzen werde. Naturgemäß noch viel häufiger finden wir Anfänge dieser Art in erzählenden Dichtungen. Hier findet sich die Hinwendung zu tragischem Verlaufe oft sehr spät ein. Die prächtigen Schilderungen des Schullebens, mit denen Kjellands Roman „Gift" beginnt, lassen furchtbare, tödliche Kämpfe ebensowenig vermuten, wie die Schilderung der freundlichen Verhältnisse und Entwicklungen, denen wir zu Beginn des durch intime Psychologie ausgezeichneten Romans Fontanes „Effi Briest" begegnen. Heyses Kinder der Welt, Freytags Verlorene Handschrift, Auerbachs Auf der Höhe enthalten viel Tragisches; aber erst in verhältnismäßig späten Abschnitten kommt es zu tragischer Vorbereitung.

In anderen Dichtungen wieder fallen die Anfangsszenen *jenseits* der tragischen Vorbereitung. Maria Stuart finden wir sofort zu Beginn des Stückes in hochentwickelter tragischer Not; ebenso Goethes Faust, Byrons Manfred, Heyses Alkibiades, Sobeide bei Hofmannsthal. Man kann sagen: hier gehört die tragische Vorbereitung zu der Vorgeschichte, die wir aus der Dichtung herauslesen und nach rückwärts hinauszuverlegen haben.

So ist also die örtliche Stellung der tragischen Vorbereitung in den Dichtungen sehr verschiedener Art. Manche Dramatiker lieben es, in ihren Stücken gleich von Anfang an oder doch sehr bald eine schwere, beklemmende, tragisch schwangere Luft zu erzeugen. Ich erinnere an den jugendlichen Schiller, an Hebbel, an Hauptmann. Bei anderen Dramatikern wieder ist von einer solchen Neigung nichts zu bemerken. Jetzt erhellt auch, daß die tragische Vorbereitung keinesfalls mit der „Exposition" der Tragödie zusammenfällt. Was man Exposition nennt, scheidet

sich unter einem völlig anderen Gesichtspunkte ab. Es sind darunter die Szenen zu verstehen, in denen die Voraussetzungen, Kräfte, Seiten, Gegenstände der folgenden Verwicklung dem Leser klargemacht werden. Die Exposition ergibt sich im Hinblick auf den klärungs- und orientierungsbedürftigen Leser und Zuschauer als ein unentbehrlicher Teil jeder dramatischen Dichtung. Daher bildet sie natürlich überall den Anfang des Dramas, mag dieses nun mit der tragischen Vorbereitung oder diesseits oder jenseits dieser beginnen. Auch Tragödien, die wesentlich nur in der Darstellung der tragischen Katastrophe bestehen, wie etwa der Sophokleische König Ödipus, haben eine Exposition.

An die tragische Vorbereitung schließt sich als zweite Stufe des tragischen Gesamtvorganges *der Eintritt und die Steigerung des Tragischen*, worauf dann als dritter Abschnitt *das tragische Verderben* folgt. Der zweite Teilvorgang — ich will ihn als *tragische Mitte* bezeichnen — charakterisiert sich dadurch, daß einerseits das tragische Leid nicht mehr bloß befürchtet und vorausempfunden, sondern als ein gegenwärtiges miterlebt wird, anderseits aber noch nicht als so in die Höhe getrieben erscheint, daß es die Befürchtung des unmittelbar bevorstehenden Unterganges als vorherrschendes Gefühl erzeugt. Ebendadurch charakterisiert sich nun der dritte Abschnitt, den ich *tragischen Ausgang* nennen will: hier stellt sich das tragische Leid als unmittelbar auf den Untergang losgehend dar und läuft schließlich in diesen aus. Es versteht sich von selbst, daß sich der Übergang von dem einen zum anderen Abschnitt durch die mannigfaltigsten äußeren und inneren Ereignisse bewirken läßt, und daß es in den Dichtungen längere Strecken geben kann, von denen es zweifelhaft ist, ob sie besser der früheren oder späteren Stufe zuzuzählen seien.

Vollkommen klar liegt die Einteilung in Wallenstein: mit dem dritten Stück der Trilogie beginnt der zweite Abschnitt des tragischen Vorganges: die Nachricht von der Gefangennahme Sesinas wirft Wallenstein in schweres inneres Ringen, und die darauffolgenden Ereignisse, insbesondere der Verrat Octavios und das Hinübertreten des Max auf die Seite des Kaisers, bringen gewaltige Steigerungen des tragischen Leides hervor. Der dritte tragische Teilvorgang nimmt mit dem vierten Akt seinen Anfang: schon durch die ersten Worte, mit denen Buttler diesen Akt eröffnet, tritt uns Wallenstein als ein unentrinnbarem Verderben Verfallener vor Augen. In Kabale und Liebe reicht die tragische Vorbereitung vom Anfang bis dahin, wo der Präsident von der Ernst-

haftigkeit der Liebe seines Sohnes zu der Tochter des Musikers erfährt und mit gebieterischem Willen dazwischentritt. Hiermit beginnt die tragische Mitte, die Eintritt und Steigerung des Tragischen enthält. Der tragische Ausgang hebt dort an, wo Wurm Luisen den schändlichen Brief diktiert; denn von hier an fühlen wir uns in der unmittelbaren Nähe inneren und äußeren Verderbens. Romeo und Julia beginnt diesseits der tragischen Vorbereitung. Diese nimmt dort ihren Anfang, wo Romeo sich in die Tochter des feindlichen Hauses verliebt. Die tragische Mitte dürfen wir von der Ermordung Tybalts durch Romeo und dessen Verbannung an rechnen. Der tragische Ausgang hebt für Romeo mit der Kunde von Julias Tode, für Julia mit dem Erwachen an Romeos Leiche an.

Wie wenig es nötig ist, daß die Tragödie mit der tragischen Vorbereitung anfängt, kann insbesondere ein Blick auf das griechische Drama lehren. Hier fällt gewöhnlich das ganze oder nahezu das ganze Stück in den dritten Abschnitt des tragischen Vorgangs. Im Agamemnon des Äschylos gehört die Opferung Iphigeniens und die buhlerische Verbindung Klytämnestras mit Ägisthos zur Vorgeschichte; schon bei seinem ersten Auftreten im Drama ist das Netz des Verderbens über Agamemnon geworfen. Ähnlich stellt des Äschylos Prometheus nur den Strafvollzug an dem Helden dar; die Taten, wodurch er den Zorn des Zeus herausgefordert hat, liegen voraus. In desselben Dichters Persern gehört sogar der tragische Sturz zur Vorgeschichte; das Drama schildert lediglich die Wirkung des erfolgten Zusammenbruchs auf das Gemüt der davon Getroffenen. Oder man denke an den König Ödipus oder an Ajas. Die dem Ajas widerfahrene Kränkung, das Entstehen seiner Rachegefühle, die schmachvollen Taten, die er in gottverhängtem finsteren Wahnsinn vollbracht hat, — dies Alles liegt der Handlung des Stückes voraus. Schon zu Beginn der Tragödie ist der Held innerlich vernichtet. In der Medea des Euripides gehören nicht nur die Vorgänge in Kolchis, sondern auch der Abfall Jasons von Medea und sein Entschluß, die Tochter Kreons zu seiner Gattin zu machen, der Vorgeschichte an. Ohne Zweifel wird durch solches Fallenlassen der vorderen Glieder der tragischen Entwicklung der Eindruck des Zusammengedrängten, Wuchtigen, Ungeheuren, Zerschmetternden in besonders hohem Grade hervorgebracht. Auch in modernen Tragödien übrigens beginnt die Handlung nicht selten mit dem dritten Abschnitt des tragischen Verlaufes. Als Beispiel der seltneren Fälle, wo es sich bei den Griechen anders verhält, sei des Euripides

Hippolytos genannt: hier wird erst im Verlaufe des Dramas das über Hippolytos hereinbrechende Unheil angesponnen.

Wie wenig die Dreiteilung des tragischen Vorganges im Sinne einer starren Regel genommen werden darf, erhellt auch aus folgender Betrachtung. Die tragische Vorbereitung kann sich gewissermaßen in den beiden späteren Abschnitten wiederholen. Es kommt überaus häufig vor, daß dem Helden, wenn er längst mitten in der Gegenwart tragischen Leides steht, neue Gefahren erwachsen, von denen er nichts weiß, die aber der Zuschauer oder Leser entstehen, sich steigern und unentrinnbar werden sieht. Das Netz des Verderbens wird immer enger um den Helden gezogen, dieser aber wandelt in ahnungsloser Sicherheit seinen Weg weiter. Wir steigern in solchen Fällen das gegenwärtige wirkliche Leid des Helden, indem wir vorwegnehmend das Leid hinzufügen, das aus den Gefahren, von denen er noch nichts weiß, höchstwahrscheinlich für ihn entspringen wird. So gehört also das Tragische der Gefahr nicht bloß dem vorbereitenden Teile an, sondern tritt auch in der tragischen Mitte und im tragischen Ausgang in mannigfaltiger Weise auf. Besonders fällt dieses Tragische dort in die Augen, wo es lange Strecken hindurch besteht; z. B. wenn wir Cäsar bis zu den tödlichen Stößen der Verräter in völliger Unkenntnis von dem Verrate sehen.

Doch kommt es auch vor, daß nicht nur der Held, sondern auch der Zuschauer kürzere oder längere Strecken hindurch keine Ahnung davon hat, in welchem verderbenbringenden Netze sich jener befindet. Erst an späterer Stelle tritt für beide die Enthüllung ein, sei es mit plötzlichem Schlage, sei es in spannender Allmählichkeit. Ist diese Enthüllung eingetreten, dann findet in der Seele des Zuschauers eine Art Rückwärtswirkung statt: er stellt sich nachträglich den Helden als schon seit dem entsprechenden früheren Zeitpunkte von der — jetzt erst kund gewordenen — tragischen Gefahr umfangen gewesen vor. So erhält eine gewisse Strecke der tragischen Entwicklung durch die auf sie zurückblickende Vorstellung einen wesentlich veränderten Wert: sie wird in ihrem tragischen Gewicht erhöht. So ist es im König Ödipus: Held wie Zuschauer erfahren erst im Laufe des Dramas, von welchem Verderben jener schon zu Beginn des Dramas umstrickt gewesen war. All die Greuel des Ödipus gehören in die Vorgeschichte der Tragödie; ihre Enthüllung aber wird dem Täter, wie dem Zuschauer und Leser (wobei natürlich von jedem anders woher erlangten Wissen abzusehen ist) erst im stark fortgeschrittenen Verlaufe des Dramas zu teil. Natürlich verändert sich nun

für den Zuschauer und Leser das Bild des Ödipus nach rückwärts hin: er erscheint jetzt als von lange her in unentrinnbares Verderben verstrickt. Nur indem man diese Wirkung der rückwärts blickenden Vorstellung vor Augen hat, läßt sich sagen, daß König Ödipus zu den Dramen gehöre, die nichts als den tragischen Ausgang darstellen.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß, ebensowenig wie die tragische Vorbereitung mit der Exposition zusammenfällt (vgl. S. 352), so auch die beiden folgenden Teile des tragischen Vorganges keineswegs mit den Abschnitten gleichbedeutend sind, die man in der Regel der Exposition folgen läßt. Wenn beispielsweise Freytag an die Einleitung die „Steigerung" und den „Höhepunkt" anreiht,[1] so könnte man meinen, daß diese beiden Abschnitte — in der Tragödie wenigstens — ungefähr mit dem, was ich die tragische Mitte nenne, zusammenfallen; denn die tragische Mitte enthält Eintritt und Steigerung des Tragischen bis dahin, wo sich der bevorstehende Untergang vernehmlich ankündigt. Wie wenig indessen dies der Fall ist, geht schon daraus hervor, daß jene beiden Freytagschen Abschnitte stets die Mitte des Dramas bilden, während das, was ich tragische Mitte nenne, keineswegs an die Mitte der Tragödie gebunden ist, sondern ebensogut ihren Anfang einnehmen und auch gänzlich fehlen kann. Und etwas Ähnliches gilt von dem Verhältnis des tragischen Ausganges zu den beiden letzten Abschnitten bei Freytag: der fallenden Handlung und der Katastrophe. Die Einteilung, die Freytag von dem dramatischen Verlaufe gibt, ist eben vorwiegend nach *formalen* Gesichtspunkten unternommen, die von dem, was in der Entwicklung des tragischen *Gehaltes* an Einteilungsgründen liegt, völlig absehen. So ist es von vornherein nicht anders möglich, als daß die ganze Einteilung, so orientierend sie auch für den Anfänger sein mag, an Äußerlichkeit und Vieldeutigkeit leidet. Dazu kommt dann noch das Mißliche, daß hier und da nun doch auch wieder Gesichtspunkte, die dem *Inhalte* entnommen sind, maßgebend werden. Besonders auffallend zeigt dies das „tragische Moment", das Freytag zwischen dem Höhepunkte und der fallenden Handlung eingreifen läßt.[2]

2. Die Zusammensetzung des tragischen Vorganges

Unabsehbar ist die Mannigfaltigkeit der Unterschiede, die sich ergibt, wenn man auf die *Zusammengesetztheit* des tragischen Vor-

[1] Freytag, Technik des Dramas; 6. Aufl., Leipzig 1890; S. 107 ff.
[2] Ebendaselbst, S. 115 f.

ganges blickt. Die soeben gegebene Gliederung bezog sich auf die Steigerung des Tragischen. Im Folgenden will ich den tragischen Vorgang daraufhin in Betracht ziehen, ob die in ihm vorkommenden tragischen Leiden aus einer gemeinsamen Ursache oder aus einer Reihenfolge neu auftretender Ursachen entspringen, ob sie dieselbe Grundgestalt zeigen oder in einer Reihenfolge neuer Gestalten auftreten. Wie grundverschieden beide Betrachtungsweisen sind, geht schon daraus hervor, daß auch der gemäß der zweiten Betrachtungsweise einfache tragische Vorgang sämtliche soeben betrachtete Glieder enthalten kann.

Als einfach darf man den tragischen Vorgang dort bezeichnen, wo die Entwicklung des tragischen Leides bis zum Untergang derselben Ursache oder demselben einheitlichen Ursachenkomplexe entspringt und so einen einzigen Zusammenhang bildet. Für Romeo und Julia entsteht das tragische Leid lediglich durch die drohende und dann wirklich eintretende Trennung, für Timon von Athen durch die furchtbare Enttäuschung, die er an seinen vermeintlichen Freunden erlebt. Sapphos tragisches Unglück besteht in der Unfähigkeit der Dichterin, von den Höhen der Kunst den Weg zu frohem Lebensgenuß zu finden, und in der hierdurch veranlaßten Untreue Phaons. Es ist in dem einfachen tragischen Vorgang keineswegs ausgeschlossen, daß das tragische Leid verschiedene Seiten und Teile habe. Nur müssen diese einem gemeinsamen und diese Gemeinsamkeit stark zutage treten lassenden Ursprunge entstammen. Wallensteins Leid setzt sich aus mancherlei zusammen: insbesondere aus seinen inneren Kämpfen vor dem entscheidenden Schritt, aus den bald folgenden Erfahrungen von dem Niedergange seines Sternes, aus den bitteren Enttäuschungen, die er an Octavio und Max erlebt. Doch sind alle diese Teile seines Leides eng verknüpft, da sie sämtlich aus seinem verräterischen Vorhaben und Vorgehen entspringen.

Was den zusammengesetzten tragischen Vorgang betrifft, so kommen besonders die Fälle in Betracht, wo sich an das tragische Leiden eines Menschen eine neue Handlung oder Handlungsreihe, sei es des tragischen Menschen selbst, sei es eines anderen, schließt, die ein neues tragisches Unheil für ihn entspringen läßt. Hieran kann sich natürlich wiederum eine Handlung oder Handlungsreihe knüpfen, die weiteres tragisches Leiden heraufführt. Besonders im Epos und Roman kann diese Kette zahlreiche Glieder haben. Doch auch im Drama kommt dergleichen vor. So sehen wir Antonius bei Shakespeare dreimal in starkes tragisches Unglück geraten: im dritten Akt zuerst nach der durch Cleopatras

feige Flucht verloren gegangenen Schlacht bei Actium, sodann im vierten Akt nach der unglücklichen Seeschlacht bei Alexandria, deren schlimmen Ausgang er — freilich fälschlicherweise — dem Verrate Cleopatras zuschreibt, und endlich in demselben Akt, als er die falsche Nachricht von dem Selbstmorde Cleopatras empfangen hat und sich in sein Schwert stürzt. Oder man vergegenwärtige sich die Königin Margareta bei Shakespeare. Nicht nur in der Gesamtheit der Tragödien vom Hause York, sondern auch schon in einem einzigen Drama, in dem dritten Teile Heinrichs des Sechsten, bildet ihr Schicksal eine Reihenfolge tragischer Erlebnisse: schon im ersten Akt wirkt ihr Verbrechen an dem alten York tragisch; dann ist sie vorübergehend im Glück; doch schon der zweite Akt bringt durch die Schlacht bei Towton ihren Sturz vom Thron; nachdem sie sich wieder zu Glück und Sieg erhoben hat, wird sie im fünften Akt von Eduard im Felde besiegt und vor ihren Augen ihr Sohn von den drei Yorks durchbohrt. Doch nicht nur in lose komponierten Stücken kommt eine solche Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges vor. Shakespeares Coriolan zeichnet sich ohne Zweifel durch streng zusammengehaltene Einheit aus, und doch ist auch hier der tragische Vorgang von mehrgliedriger Art. Zuerst tritt uns die Tragik Coriolans in der Selbsterniedrigung entgegen, zu der er als Bewerber um das Konsulat vor dem Volke genötigt wird. Hierauf wird durch die schürende, hetzende Art der Tribunen die Wendung herbeigeführt, daß er das Volk heftig verletzt und daher verbannt wird. An dieses zweite Glied in seinem tragischen Erleben reiht sich als drittes die durch seinen Entschluß, sich mit dem Feinde Roms zu verbünden, geschaffene Lage, die in ihrer weiteren Entwicklung zum Belagern seiner Vaterstadt führt. Der letzte Abschnitt in dem tragischen Lebensgange Coriolans wird durch den Entschluß seiner Mutter eingeleitet, ihn um Aufhebung der Belagerung zu bitten. Er schenkt nach langem Sträuben den Bitten Gehör. Durch diesen Entschluß führt er das Ende seiner tragischen Entwicklung herauf: Aufidius sieht sich getäuscht und verraten und läßt ihn niederstechen. Man sieht: in vielen Fällen stellt der tragische Leidensweg keinen einfachen Zusammenhang dar. Neue Entschlüsse, Handlungen, Ereignisse greifen ein, schaffen neue Lagen und fügen so neue Abschnitte des tragischen Leidens und Kämpfens hinzu.

Schon die angeführten Beispiele lassen erkennen, daß verschiedene Arten der Zusammengesetztheit des tragischen Vorganges zu unterscheiden sein werden, je nachdem die einzelnen Abschnitte des tragischen Erlebens sich zur Frage der Schuld verhalten. Das tragische Leid entsteht ent-

weder durch eigene Verschuldung oder ohne solche, und in diesem zweiten Falle läßt sich wieder der Unterschied machen, daß das eine Mal das tragische Leid durch eine gute, edle, hochherzige Tat der tragischen Person, das andere Mal ohne eine solche, also lediglich durch widrige Schicksale entspringt. Es leuchtet ein, daß sich diese drei Möglichkeiten in einem mehrgliedrigen tragischen Vorgange in äußerst mannigfaltiger Weise verbinden können.

Schon wenn der tragische Vorgang nur zweigliedrig ist, ergeben sich zahlreiche Verknüpfungsweisen. Da können zunächst beide Abschnitte des tragischen Leides durch eigene Verschuldung hervorgerufen sein. So ist es in Grillparzers Ottokar: der Böhmenkönig erkennt hochfahrenden Sinnes die Wahl Rudolfs zum deutschen Kaiser nicht an, zieht ins Feld gegen ihn und muß sich eine Demütigung gefallen lassen, die sein Wesen aus allen Fugen reißt. Und aus noch schwererer Schuld entspringt der zweite Abschnitt seines tragischen Leides: er zerreißt den mit Rudolf geschlossenen Vertrag und wird so unter häßlicheren Umständen nochmals zum Empörer. Aber ebenso kommt es vor, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils bloß oder doch hauptsächlich durch unglückliche, feindselige Verwicklungen hervorgerufen werden. So ist es in Beer-Hofmanns Grafen von Charolais. Zu Beginn des Trauerspiels besteht seine tragische Lage darin, daß ihm von seinen hartherzigen Gläubigern die Leiche seines hochverehrten Vaters als Pfand weggenommen wurde. Darauf folgt im vierten Akt die Untreue seiner jungen Gattin. Beide Ereignisse werfen ihn in Tragik von fast übermenschlicher Schwere, und beide Ereignisse sind ohne sein Verschulden eingetreten. Und drittens kann es auch vorkommen, daß beide Abschnitte des tragischen Unheils durch sittliches Handeln entspringen. Der Konsul in Freytags Fabiern stürzt sich in schwere tragische Not durch seinen heroischen Entschluß, an seinem ältesten Sohn für die Mordtat an dem Tribunen die Todesstrafe vollziehen zu lassen, und als sich die Seinen diesem Vorhaben mit Gewalt widersetzen, faßt er den weiteren erhabenen sittlichen Entschluß, sein ganzes Geschlecht zur Sühne für die trotzige, vermessene Gesinnung in den Tod zu führen; und diesen Entschluß führt er denn auch aus.

Nun kann aber auch von den beiden Abschnitten der tragischen Entwicklung ein jeder durch eine andere Art von Ursachen herbeigeführt sein: der eine durch Schuld, der andere durch eine böse Verwicklung oder vielleicht durch eine Tat von sittlicher Größe. Damit verbinden sich dann noch die Unterschiede der Reihenfolge: der erste Abschnitt des Leides

kann ohne Verschulden, rein durch böse Menschen oder unselige Umstände, der zweite durch einen hieran sich knüpfenden Frevel hervorgerufen sein; aber ebensogut ist die umgekehrte Reihenfolge möglich. Ich habe nicht die Absicht, auf diese zahlreichen Kombinationen einzugehen. Nur zwei, wie mir scheint, besonders häufig vorkommende Fälle erwähne ich.

Es liegt im natürlichen Verlaufe menschlicher Dinge begründet, daß schwere Leiden und Kämpfe, die den Menschen ohne sein Verschulden bedrängen, ratlos machen, verbittern, aus den Fugen werfen, zur Verzweiflung treiben, geeignet sind, ihn zu Frevel und Verbrechen zu führen. Die psychologischen Vermittlungen können hierbei verschieden sein: großes Unglück kann den Menschen gegen den Unterschied von Gut und Böse, ebenso gegen die möglicherweise furchtbaren Folgen eines Verbrechens stumpf und gleichgültig machen oder ihn zu Rache an Schicksal und Menschen herausfordern oder ihn wider sein Gewissen irgendein Verbrechen als letzten rettenden Ausweg ergreifen lassen. Hier hebt also die tragische Entwicklung mit einem durch feindliche Verhältnisse oder böse Menschen herbeigeführten Leide an; hierauf folgt eine schuldvolle Tat, die neues Übel hervorruft und zum Untergange führt. Natürlich ist nicht immer ein scharfer Einschnitt zwischen den beiden Teilen zu finden; denn es kann sich *langsam* aus der verzweifelten Stimmung des ersten Abschnittes die Hinwendung zur Schuld entwickeln. Kriemhild ist durch die Ermordung Siegfrieds in äußersten Jammer geworfen worden; als Gattin Etzels wütet sie dann in greuelvollen Vergeltungstaten. Faust sehen wir bei Goethe zuerst in mannigfaltigen inneren Nöten und Stürmen sich quälen, bevor er von Mephisto überredet wird, sich in das Chaos der Sinnlichkeit zu stürzen. Herostrat wird in Fuldas gleichnamigem Trauerspiel aus allen Himmeln gestürzt, als er sein hastendes, keuchendes, auf das überirdisch Erhabene gerichtetes Schaffen durch den Anblick eines einfach schönen Werkes von Praxiteles vernichtet sieht. Dann entschließt er sich zu furchtbarer Freveltat: er schleudert, um sich unsterblich zu machen, den Brand in den Tempel der Artemis. In Lopes merkwürdigem Schauspiel „Fuente Ovejuna" leidet das Dorf, das diesen Namen führt, zuerst schwer unter den Schandtaten des Komturs Gomez; hierdurch wird es getrieben, sich wie ein Mann zu erheben und grausame, blutige Rache an seinem Peiniger zu nehmen. Diese Empörung wird vom Dichter als eine Handlung angesehen, die, so sehr sie dem Dorfe zu Ehre gereicht, und so sehr ihre Heldenhaftigkeit noch durch das großartige Zusammenstehen des Dorfes erhöht wird, dennoch

einen strafwürdigen Frevel bedeutet. Halms Griseldis kann uns zum nächsten Typus hinüberleiten: zuerst wird Griseldis durch rohen Frevelmut unverschuldet in Gram und Jammer gestoßen; sodann aber, als sie erfahren, welch entwürdigendes Spiel ihr Gatte mit ihr getrieben hat, entschließt sie sich mit freiem, tapferem, im höchsten Grade sittlichem Entschlusse, ihren über alles geliebten Gatten Percival zu verlassen. Der erste Abschnitt also enthält hier ein von außen zugefügtes unverschuldetes Leid, der zweite ein Leid, das in der eigenen sittlichen Tat der tragischen Person seinen Ursprung hat.

Ein zweiter charakteristischer Fall liegt dort vor, wo sich die tragische Entwicklung an eine Schuld knüpft, dann aber die Wendung eintritt, daß durch eine sittliche Tat einerseits zwar ein Gegengewicht der vorangegangenen Schuld geschaffen, anderseits aber infolge äußerer oder innerer Verwicklungen Gefahr und Untergang heraufbeschworen werden. Der erste Abschnitt des tragischen Vorganges ist durch Schuld, der zweite durch eine sittliche Tat herbeigeführt. Hier kann nochmals Coriolan, und zwar in den beiden letzten Teilen seiner tragischen Entwicklung, als Beispiel dienen. Sein Entschluß, sich mit den Feinden Roms zu verbünden, leitet den schuldvollsten Abschnitt seines tragischen Lebensganges ein. Als er dann auf das Flehen seiner Mutter von Rom umkehrt, führt diese edle Tat eine Verschwörung seiner Bundesgenossen und seinen Untergang herbei. Während in *diesem* Falle die sittliche Tat dem, der sie getan, äußere Feinde erweckt, ist sie in *anderen* Fällen von zerstörender Wirkung für das eigene Gemüt. In Hauptmanns Einsamen Menschen erlebt Johannes Vockerat zwei Abschnitte tragischer Entwicklung: zuerst kommt er in Verwirrung und Zerrüttung durch die unselige Liebe zu Anna Mahr; und als er sich dann unter der Einwirkung der Geliebten, die stärker ist als er, zu Auseinandergehen für immer entschlossen hat, ist ihm das durch diese hohe Tat auferlegte Entbehren und Entsagen so unerträglich, daß er sich den Tod gibt. Auch das interessante Drama Heyses „Don Juans Ende" kann hier erwähnt werden. Nach einem sündenvollen Leben trifft Don Juan mit Gianotto, seinem Sohne, von dessen Dasein er bis dahin nichts gewußt hatte, zusammen. Hieran knüpft sich — und damit beginnt der zweite Abschnitt der tragischen Entwicklung — eine Veredlung seines Daseins: die Liebe zu seinem Sohne verdrängt alle anderen Leidenschaften aus seiner Brust. Fragen wir aber nach der Wendung dieser Erhebung zu einem reineren Dasein in das Tragische, so treffen wir auf eine *dritte* Art und Weise.

Es ist hier der fortwirkende Fluch seiner Sünde, wodurch er in seinem edlen Lieben und Streben zu argen Fehlschritten getrieben und so innerlich und äußerlich zum Scheitern gebracht wird.

Selbst wenn ich alle möglichen Kombinationen in der Verknüpfung der verschiedenen Arten des tragischen Leides zu zwei-, drei-, vier- und mehrgliedriger Entwicklung durchlaufen hätte, so wäre die Vielgestaltigkeit der zusammengesetzten tragischen Vorgänge noch immer lange nicht erschöpft. Denn bisher habe ich nur die tragische Entwicklung einer einzigen Person ins Auge gefaßt. In der Regel kommen aber in einem tragischen Vorgang zwei und mehr Personen mit tragischem Erleben vor. Man vergegenwärtige sich König Lear: welch eine Fülle von Personen ist hier mit Tragik belastet! Diese Verkettung der tragischen Schicksale mehrerer Personen gäbe zu mannigfaltigen Auseinandersetzungen rücksichtlich der Komposition Anlaß. Doch lasse ich diesen Gegenstand beiseite. Auch wenn ich mich dieser Erörterung enthalte, wird aus den Betrachtungen dieses Kapitels klar geworden sein, ein wie höchst verwickelter Organismus in der Regel die Tragödie und überhaupt die dichterische Darstellung des Tragischen ist.

3. Tempo und Kontrastwirkung

Völlig andere Unterschiede am tragischen Vorgange ergeben sich, wenn man die Art und Weise der Aufeinanderfolge der den tragischen Vorgang ausmachenden entscheidenden Ereignisse in Betracht zieht. Zwei Gesichtspunkte werden hierbei von Bedeutung: man kann diese Aufeinanderfolge nach ihrem *Tempo* und nach dem Grade der *Kontrastwirkungen* ins Auge fassen. Beides übrigens hängt nahe zusammen.

Den ersten Gesichtspunkt verstehe ich in dem weiten Sinne, daß dabei nicht nur die Schnelligkeit oder Langsamkeit, mit welcher der Dichter die Ereignisse einander folgen läßt, sondern auch die Allmählichkeit und Plötzlichkeit ihres Eintretens in Betracht kommt. Der tragische Vorgang berührt uns wesentlich anders, je nachdem die bösen Mächte hart nacheinanderfolgend und mit blitzschnellem Anwachsen ins Ungeheure, mit einer Plötzlichkeit wie aus dem Nichts heraus sich entladen, oder ob sie dem Zuschauer längere Pausen ängstlicher Spannung oder vielleicht auch verhältnismäßiger Ruhe lassen und erst nach allmählicher Vorbereitung und langsamem Anwachsen vernichtend hereinbrechen. Unter den bösen Mächten verstehe ich hier natürlich auch Leidenschaften und Entschlüsse, sofern durch sie Umsturz und Vernichtung entspringt oder doch ein-

geleitet wird. Und da stoßen wir auf einen ähnlichen Unterschied. Bald haben Leidenschaften und Entschlüsse in ihrem Entstehen etwas Sturmartiges an sich; der Mensch wird widerstandlos von ihnen gepackt. Bald ringen sie sich langsam aus der Seele empor; der Mensch geht durch Schwanken, Zögern, inneres Kämpfen hindurch, bevor sie Macht über ihn gewinnen. Es ist keineswegs nötig, daß das gemessene Fortschreiten und das allmähliche Vorbereiten einen matten, lahmen Eindruck hervorbringe. Es läßt sich auch auf diesem Wege dem entscheidenden Ereignisse eine gewaltige Wucht, ein Charakter ehern schicksalsmäßiger Art geben. Ja es kann gerade durch das Vorbereiten und Anschwellenlassen der Eindruck des unvermeidlich Notwendigen gesteigert werden. Der Hauptunterschied im Eindruck scheint mir darin zu liegen, daß dort, wo die erschütternden Ereignisse in gemessenem Gange und nach längerer Vorbereitung eintreten, die Schicksalsmächte im Ganzen als geordneter, klarer, rationaler erscheinen, während das Tragische der dahinstürmenden, plötzlichen, jähen Art dem Schicksal mehr den Charakter des Wilden, Unheimlichen, Abgrundartigen und Irrationalen gibt. Das Eine wie das Andere hat seine Berechtigung.

Vergegenwärtigt man sich Schiller, besonders in seinen späteren Dramen, so wird man nicht zweifelhaft sein, hier vorwiegend ein Tragisches der vermittelten, allmählichen Art vor sich zu haben. Langsam, unter mannigfachem Zögern und innerem Kämpfen, reifen die Entschlüsse und Taten, wir sehen die entscheidenden Ereignisse sich vorbereiten, nahen und anwachsen. So ist es auch in Goethes Tasso und Iphigenie, wogegen sein Götz und die Gretchentragödie im Faust eine Darstellung zeigen, die viel Unvermitteltes und Jähes an sich hat. Auch an Corneille und Racine kann erinnert werden: die Darstellung trägt den Charakter des ausführlich und klar, oft nur allzu klar Vermittelten. Wie ganz anders bei Kleist, in manchen späteren Stücken Grillparzers und vor allem bei Shakespeare! Dieser liebt es, den Umschwung in Leidenschaft und Wollen, und wäre er noch so ungeheuer, als etwas mit einem Ruck Vollzogenes vor uns hinzustellen. Ich erwähne den Umschwung in der Seele Richards des Zweiten von gewissenlosem Leichtsinn zu selbstquälerischer Grübelei; die Vertauschung von Freundschaft und Feindschaft bei Warwick in König Heinrich dem Sechsten; das jähe Aufflammen der verblendeten Eifersucht bei Leontes im Wintermärchen; die erschreckend plötzliche Verkehrung von Haß und Abscheu in Liebe bei der Prinzessin Anna in Richard dem Dritten; die mit einem Schlag riesengroß da-

stehende Niedertracht der Töchter Lears. Ich habe hiermit nur Einiges aus der großen Masse von Belegen bei Shakespeare herausgegriffen. Oder man versetze sich in Gerhart Hauptmanns Elga: unheimlich phantastisch flammen hier die Leidenschaften aus tiefem Seelengrunde empor. Übrigens herrscht in den Dramen Hauptmanns der andere Typus: gründliches Vorbereiten und allmähliches Herbeiführen vor.

In der modernen Dichtung finden wir einerseits die Neigung zu ausführlichem und oft peinlich ausführlichem Vorbereiten des entscheidenden Entschlusses oder Leidenschaftsausbruches, zu nichts erlassender Breite in der Darstellung des Zerrüttungsvorganges. Der Naturalismus mit seiner Sucht, psychologisch zu zergliedern, bringt dies mit sich. Flaubert läßt uns das geschlechtliche Träumen und gierige Lechzen der Madame Bovary lange und nur allzu lange Strecken hindurch miterleben, bis er sie endlich zu Falle bringt. Dostojewsky findet in dem Schildern scheußlicher Nervenzerrüttungen, trüben, schmutzigen Vorstellungs- und Gefühlsqualmes, tierisch-menschlicher Dumpfheiten kein Ende. So werden in den Brüdern Karamasow, im Raskolnikow und anderwärts alle Entschlüsse und so auch die tragischen, durch eine zwar meisterhafte, im höchsten Grade seelenkundige, aber zugleich ein Allzuviel bietende Psychologie vorbereitet. Und etwas Ähnliches gilt von der Schilderung, die Garborg in dem Roman „Frieden" von der geistigen Selbstvernichtung Enochs gibt, der sich immer unrettbarer in eine grausige Religion der Hölle hineingrübelt. Aber auch die neue Romantik mit ihrer Vorliebe für lyrische Ergüsse und für Gefühls- und Gedankendialektik führt mehr zu zögerndem, stockendem Fortschreiten, zu gründlich tiefem Vorbereiten als zu einer Schlag auf Schlag vor sich gehenden Aufeinanderfolge. In derselben Richtung wirkt bei manchen Dichtern dann noch verstärkend die Freude an dem Sichaustönen in Worten, die nicht selten zu üppiger Wortschwelgerei wird. Daher neigen solche Dichter wie Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Johannes Raff naturgemäß mehr zu dem Typus der gründlich vermittelnden, vielfältig ausbreitenden Art. Auf der anderen Seite zeigt die moderne Literatur Neigung und Verständnis für das schroffe Zusammendrängen der eingreifenden Ereignisse des tragischen Vorganges. Dies tritt in vielen Novellen und Dramen hervor. Wenn gerade in der Gegenwart die einaktige Tragödie vielfach gepflegt wird, so hängt dies mit dem Bestreben zusammen, dem Tragischen den Charakter des Jähen und Wilden zu geben. Man lese etwa Mérimées Novelle „Mateo Fal-

cone". Plötzlich und schneidend hebt das Unheil an: der zehnjährige Sohn Mateos verrät einen Banditen, dem er soeben in einem Heuhaufen ein Versteck gewährt hat, für ein Fünffrankstück an die ihn verfolgenden Soldaten. Diesem schroffen Anfang folgt ein noch schrofferes zweites Unheil: der Vater kommt dazu und erschießt sein Söhnchen wegen des Verrates auf der Stelle. Es stimmt zu dem Tone des Ganzen, daß der Vater als ein elementarer Mensch, als ein Mensch ohne Erwägen und Zögern, ohne jedwede Klärung der Leidenschaften durch die Vernunft geschildert wird. Scharf und zerschneidend greift er in das Schicksal seines Söhnchens ein und macht sich selbst damit für alle Zeiten unglücklich. So ist es in Maupassants Moiron, Jungfer Kokotte und in vielen anderen seiner Novellen und Skizzen. Das Äußerste an Knappheit im Zusammendrängen vernichtender Ereignisse leistet Hebbel in seinen kurzen Erzählungen „Anna" und „Die Kuh". Ausgezeichnete Beispiele bieten sich im Bajazzo und in der Cavalleria Rusticana, ebenso in Massenets Mädchen von Navarra dar: wir sehen ein blitzartiges, brutales Hereinbrechen und Sichvollenden des tragischen Schicksals. Und die Musik trägt hier überall das Ihrige dazu bei, um das erschreckend Jähe, das vernunftlos Leidenschaftliche der Wendungen und Ausbrüche noch heftiger fühlen zu lassen. Viele moderne Einakter gehören hierher. Ich nenne nur Fritzchen von Sudermann, den Abschied vom Regiment von Hartleben, Donauwellen von delle Grazie, die Florentinische Tragödie von Oskar Wilde. Heyse gehört vor allem mit seinen Ehrenschulden und Frau Lucrezia hierher. Die Kunde von dem schmählichen Verrat des Bräutigams, seine schnöde Abfertigung, als er Einlaß begehrt, das Aufflammen einer neuen Leidenschaft zu dem mit traurigem, heißem Herzen liebenden Musikus, die kurze Seligkeit des wechselseitigen Sichangelobens fürs Leben, die Ermordung des glücklich Liebenden durch den auflauernden abgewiesenen Freier und sein Sterben an den Lippen der verzweifelnden Geliebten — dies alles taucht in dem zuletzt genannten Stück aus der schwülen, nächtlichen Lagunenluft Venedigs in rascher, plötzlicher Folge empor. Zwei Leben sind es, deren Schicksal in einer kurzen Stunde sich anknüpft, sich zur Blüte bringt und furchtbar endet. Aber auch das neuklassische Drama liebt, in Anknüpfung an Hebbel, mehr knappes Zusammendrängen als bequemes Ausbreiten, mehr kurzgefaßtes und schwerbelastetes Aussprechen des Allerwesentlichsten als ausführendes und ausmalendes Sichergehen. Ich denke etwa an Demetrius und an Brunhild von Paul Ernst, an Meroë von Wilhelm von Scholz.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das Tragische der raschen und plötzlichen Art kühner psychologischer Abkürzungen und Zusammendrängungen bedarf. Besonders die Ästhetik des Dramas wird davon zu reden haben.

Das Tragische der raschen und jähen Art führt naturgemäß zu hartem Aneinanderrücken der Kontraste, während das Tragische der vorbereitenden und vermittelnden Art naturgemäß geneigt ist, die Kontraste milder und ausgeglichener erscheinen zu lassen. Doch sind gewaltige Kontrastwirkungen auch in dieser Art des Tragischen keineswegs ausgeschlossen. Wallenstein ist sicherlich eine Tragödie, in der alles wohl vorbereitet wird. Und doch: wie furchtbar ist nicht der Kontrast der völligen Vertrauensseligkeit Wallensteins gegenüber Octavio und der plötzlich einschlagenden Kunde von dem Verrate des vermeintlichen Freundes!

Vom Kontraste als einem notwendigen Erfordernisse des Tragischen war schon im fünften Abschnitte die Rede (S. 63 ff.). Der dort behandelte Kontrast betraf den Mittelpunkt des Tragischen. Der Widerstreit zwischen der wertvollen Größe eines Menschen und dem vernichtenden Leid, das an ihm rüttelt, bildete nach den dortigen Erörterungen eine unerläßliche Seite am Wesen des Tragischen. Indessen kommen noch andere Kontrastwirkungen im tragischen Vorgange vor, ja sie fallen mehr in die Augen als jener in größerer Tiefe sitzende Kontrast. Von diesen sichtbareren Kontrastwirkungen sei hier Einiges gesagt.

Es handelt sich vor allem um den Abstich zwischen dem gelingenden Aufstreben, dem stolzen Glücke, dem Glauben an seinen guten Stern, dem ahnungslosen Sicherheitsgefühl auf der einen Seite und dem Losbrechen zerschmetternden Unheils auf der anderen. Je siegreicher, je näher am Ziele das Emporstreben, je seliger und geschwellter das Glück, je vertrauensvoller das Bewußtsein der Geborgenheit ist, um so erschütternder wirkt Sturz und Untergang. Und ebenso nimmt das Erschütternde des Eindrucks zu mit dem wachsenden Grade von Wucht, Unerbittlichkeit und Vernichtungsgewalt, mit dem das Verderben hineinschmettert. Kurz, alles, was den Abstich zwischen Glück und Unheil, Sicherheitsgefühl und Verderben schärft, bedeutet eine Steigerung der tragischen Wirkung. In Voltaires Zaire erfährt der alte Lusignan, der frühere Fürst von Jerusalem, daß Zaire seine ihm geraubte Tochter sei; er fühlt sich dadurch in den Himmel erhoben. Gleich darauf aber wird er zur Hölle hinabgestoßen, als er erfährt, Zaire sei Heidin. Die Kunde von der Wahl — nicht etwa Ottokars, sondern Habsburgs zum deutschen Kaiser

würde nicht mit solcher tragischen Schärfe treffen, wenn sich nicht Ottokar gerade in derselben Stunde als ganz nahe dem Gipfel seiner ehrgeizigen Wünsche fühlte. Die hinterlistige Gefangennehmung Egmonts durch Alba wirkt nur darum so gewaltig, weil Egmont sich in blindem Sicherheitswahne wiegt. Auch an das plötzliche Hereinbrechen des Verderbens über Varus und seine Legionen in Kleists und Grabbes Hermannsschlacht kann erinnert werden. Namentlich lieben es die Dichter, Festesrausch durch hereinstürzendes Verderben jäh enden zu lassen. In Heyses Hochzeit auf dem Aventin findet die Seligkeit des Hochzeitsfestes durch die verruchte Tat Caligulas, der die Braut herauslockt und entführt, um ihr äußerste Schmach anzutun, ein schreckenvolles Ende. Und in Franz Nissels bedeutsamem Trauerspiel „Agnes von Meran" wird der rauschende Festjubel auf seinem höchsten Gipfel durch das Erscheinen des päpstlichen Legaten abgebrochen, der den König auffordert, seine Gattin von sich zu stoßen, wofern nicht das Interdikt über das Land verhängt werden solle. Ein Beispiel für ein besonders grelles Zusammenprallen liegt in Kleists Erzählung „Das Erdbeben von Chili" vor. Jeronimo, wegen verbotener Liebe ins Gefängnis geworfen, will sich das Leben nehmen, als ein fürchterliches Erdbeben zerstörend hereinbricht und ihn befreit. Es folgen kurze Stunden des Glücks: Jeronimo, seine Geliebte und ihr Kind erfreuen sich der wunderbaren Wiedervereinigung. Unvorsichtigerweise wohnen sie einem Dankgottesdienste bei; der Prediger weist in aufreizenden Worten auf das im Kloster begangene Liebesvergehen Jeronimos als auf die Ursache hin, die über die Stadt Verderben gebracht habe. Die Liebenden werden erkannt und von der wütenden Menge erschlagen. In Anzengrubers gedrängt tragischer Erzählung „Der Einsam" will der Pfarrer, indem er den trotzigen Burschen aus seinem Felsennest durch Gendarmen herunterholen läßt, das erste Beispiel strenger Kirchenzucht geben, erfährt dann aber, daß er in jenem Burschen das Kind seiner eigenen Jugendsünde habe niederschießen lassen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß das Tragische derartiger Kontraste notwendig bedürfe. Hamlet z. B. befindet sich wahrlich nicht auf einem Gipfelpunkte des Glückes, auch nicht nahe einem solchen, er lebt auch keineswegs froh und sicher dahin, als ihn die Kunde von der Ermordung seines Vaters durch den jetzt regierenden Oheim in einen Abgrund von Kämpfen und Qualen reißt. Nur soviel ist behauptet, daß sich durch das Hervorheben jener Kontraste der Eindruck des Tragischen schärft.

Und es ist auch nicht schwer zu sagen, woher dies komme. Wir haben dabei zunächst an die schärfende, anstachelnde, aufrüttelnde Kraft zu denken, die alle Kontrastwirkungen auf das Bewußtsein ausüben. Eine derartige Schärfung liegt aber ganz im Sinne des Tragischen, da es ja seinem Wesen nach in Gegensatz, Widerstreit, Kampf besteht. Sodann aber dürfen wir nicht aus den Augen lassen, daß die Gewalt der feindlichen Geschicke im menschlichen Leben, die Furchtbarkeit, die dem Walten des Unheils zukommt, durch jene Kontrastwirkungen gehoben wird. Es rückt sonach durch starke Hervorhebung der Kontraste der pessimistische Charakter des Tragischen in verschärfte Beleuchtung.

4. Andere Seiten an der Durchführung des tragischen Vorganges

Schließlich sei noch auf einige andere Seiten an der dichterischen Durchführung des tragischen Verlaufes geachtet und die Frage gestellt, inwiefern die Wirksamkeit der Tragik von diesen nun zu betrachtenden Seiten abhängt.

Besonders drängt sich die Wahrnehmung auf, daß es dabei in hohem Grade auf Folgerichtigkeit in der Behandlung des tragischen Problems ankommt. Wird der tragische Widerstreit verschoben, in andere Richtung gelenkt, um eine andere Achse angeordnet, so stört dies in hohem Maße. Eine Strecke hindurch ist die Handlung so geführt, Macht und Gegenmacht in ein solches Verhältnis gesetzt, die ganze Verwicklung derart gerichtet, daß der Leser oder Zuhörer zu bestimmten Fragen und Erwartungen gebracht wird. Nun treten Wendungen und Wandlungen ein, wodurch diese Fragen und Erwartungen nicht nur unbefriedigt bleiben, sondern geradezu die Nötigung erwächst, allerhand Abbiegungen und Verschiebungen mit ihnen vorzunehmen. Wir müssen unser Interesse neuen Lagegestaltungen und Spannungen, einem neuen Zuge und Ziele der Kämpfe zuwenden, *bevor* noch der den früheren Spannungen und Kämpfen innewohnende Trieb und Drang irgendwie zu Klärung und Lösung gekommen ist. Und doch sind wir kräftig und entschieden nach der ersten Richtung hingewiesen worden und haben daher ein gutes Recht, eine Weiterführung und — wenigstens relative — Klärung und Erledigung der in Bewegung gesetzten Kämpfe zu erwarten. Dazu kann noch kommen, daß die Veränderung des tragischen Problems in verwirrender Allmählichkeit, unausdrücklich und unklar geschieht. Wir glauben, noch in den alten Fragen und Erwartungen stehen zu dürfen, und

doch merken wir in peinlicher Weise, daß den Entwicklungen und Kämpfen veränderte Triebkräfte und Ziele eingepflanzt worden sind. Die Störung hat dann ihren letzten Grund darin, daß sich der Dichter die veränderte Wendung nicht zum Bewußtsein gebracht oder, wenn er sie vielleicht auch fühlte, sich doch nicht klar eingestanden hat.

Wo es sich um Weltanschauungs-Dichtungen handelt, nimmt der gekennzeichnete Übelstand oft die Form an, daß die tragische Idee in unklarer Weise eine Verschiebung erleidet, mehrdeutig hin- und herschwankt und so den Leser verwirrt. Ein Beispiel bildet die in mancher Hinsicht bedeutsame Ahasver-Dichtung Julius Mosens. Gleichfalls häufig kommt es vor, daß der Kampf von Ideen und Lebensanschauungen zu einer durch Mißverständnisse und Intrigen bestimmten Verwicklung herabsinkt. Aus einer Tragödie der Prinzipien wird eine Tragödie der Zufälle, Bosheiten und Liste. Hierin liegt der Hauptmangel von Ludwigs Erbförster: die Tragödie ist angelegt auf die Durchführung des Konfliktes zwischen dem einseitig patriarchalischen, naiv substantiellen Rechtsgefühl des Försters und der geordneten, rationalisierten Gestalt des Rechtes; dieser Widerstreit zweier Lebensanschauungen wird nun aber nicht rein entwickelt, sondern in seinem weiteren Verlaufe mit Mißverständnissen und Zufällen verknotet. Der Erbförster handelt unter der unverschuldet falschen Voraussetzung, daß Robert, der Sohn seines Feindes, der Mörder seines Sohnes Andres sei; und die Kugel des Erbförsters trifft nicht Robert, sondern seine eigene Tochter, von der er nicht wußte, daß sie zu jenem in den Wald gegangen sei. Wäre Robert wirklich der Mörder des Andres gewesen, und hätte des Försters Kugel wirklich Robert getroffen, dann hätte der Dichter den Kampf der beiden Lebensanschauungen rein aus inneren Bedingungen heraus sich ausleben lassen können. So aber, wie der Dichter die Sache führt, gerät der tragische Gang in Wanken und Verwirrung. Ähnlich liegen die Dinge in Schillers Don Carlos. Diese Dichtung ist auf ein Ideendrama angelegt, sinkt aber dann zu einem Intrigenstück herab. Besonders wird dies an der Entwicklung von Posas Schicksal deutlich. Ein weiteres sprechendes Beispiel bietet Kleists Penthesilea dar. Dieses Drama gewaltigster Überkraft ist darauf angelegt, Penthesilea dadurch zu Falle zu bringen, daß sie einerseits, indem sie Achill mit echter weiblicher Liebe liebt, die Gesetze und Sittlichkeitssphäre des Amazonenstaates weit überschreitet, anderseits aber, indem sie nur dem durch Leibeskraft Besiegten ihre Liebe schenken will, noch in den Vorurteilen und Härten ihres Stammes wurzelt. Statt nun

diesen Widerspruch aus seinen immanenten Bedingungen heraus zu erledigen, läßt der Dichter die Amazonenfürstin die Katastrophe auf Grund eines brutalen Mißverständnisses herbeiführen. Sie hält nämlich die zum Schein geschehene Herausforderung Achills für ernst gemeint, gerät darüber in Raserei und tötet Achill. Auch das interessante Stück Echegarays „Wahnsinn oder Heiligkeit" kann hier erwähnt werden. Anstatt den Don Lorenzo allein an den Folgen seines fanatischen, sich bis in widersinnige Konsequenzen zuspitzenden Wahrheitsmutes zugrunde gehen zu lassen, führt der Dichter eine sinnlose Verwicklung herbei, indem er die Gegenpartei zu dem Glauben kommen läßt, Don Lorenzo handle im Irrsinn. Hierdurch geschieht es, daß die Gegenpartei gar nicht in die Lage kommt, zu dem moralischen Verhalten des Don Lorenzo als solchem Stellung zu nehmen. Es ist leicht begreiflich, daß die Dichter häufig dazu kommen, Ideendramen zu Intrigen- und Zufallsstücken herabsinken zu lassen. Das Bestreben, zu spannen, zu überraschen, durch vielfache Verwicklungen aufzuregen, bringt sie zu dieser störenden Verschiebung des tragischen Mittelpunktes.

Ein weiterer Schritt würde zu den Fällen führen, wo eine prinzipiellere Behandlung des tragischen Konflikts nicht, wie in den bisherigen Fällen, ausdrücklich vom Dichter in Angriff genommen worden ist, wo sie aber doch durch die in dem Drama enthaltenen Elemente nahe gelegt wird, während dieses tatsächlich durchweg dem niedrigeren Boden des Intrigen-, Irrungs- und Zufallsstückes angehört. Man sagt sich hier: hätte der Dichter tiefer geblickt, hätte er mehr aus dem Großen heraus gearbeitet, so hätte er den Konflikt ins Prinzipiellere, Bedeutsamere, Allgemeiner-Menschliche erhoben. So besteht in Voltaires Tancred die Gegenmacht aus lauter Mißverständnissen und unglücklichen Zufällen, sogar zum Teil von unwahrscheinlicher Art. Und doch enthält die Dichtung handgreifliche Elemente, aus denen sich eine schwerwiegende Gegenmacht hätte schaffen lassen können. Ein anderes Beispiel liegt in Ifflands Jägern vor: Alles weist in dem Drama darauf hin, daß der Gegensatz zwischen dem kernbraven, rauhen Oberförster und dem schurkischen Amtmanne die Konflikte herbeiführen werde; statt dessen sind es Übereilungen, Mißverständnisse, Zufälle, wodurch die Familie des Oberförsters in Verwirrung und Angst gesetzt wird. In Gottschalls Rahab drängt Alles darauf hin, daß der Gegensatz zwischen Juden und Kanaanitern zur Ausweitung der Individualitäten, zur Vertiefung der Liebe Joabs und Rahabs verwertet werde. Statt dessen bleibt das Stück ein

ganz individuelles Liebesdrama ohne großen Hintergrund. Von Heyses Maria von Magdala gilt Ähnliches. Die ungeheure, rätselvolle, mystisch erregte Zeit ist nicht gehörig in das Drama hineingearbeitet. Auch Laubes Struensee könnte als Beispiel dienen. Der hier ins Auge gefaßte Mangel läßt sich oft auch so bezeichnen, daß die Handlung ins äußerlich Romanhafte verläuft. In Max Halbes Freiheit beispielsweise treten uns im ersten Akt Spannungen entgegen, die auf große und tiefe Kämpfe angelegt scheinen. Statt dessen laufen die Ereignisse der folgenden Akte in die Breite des Kleinen, Zufälligen und Abenteuerlichen auseinander.

Unter den Mangel an Folgerichtigkeit in der tragischen Entwicklung können auch solche Fälle gebracht werden, wo die Entwicklung derart mit einem Zuviel von Konflikten belastet ist, daß sich die Konflikte ineinander drängen und schieben und die Motivierungen nicht klar abheben. Einigermaßen leidet Meroë von Scholz an solcher allzu schweren Belastung.

Jetzt sei der psychologischen Seite an den Charakteren die Aufmerksamkeit zugewandt. In doppelter Hinsicht müssen die tragischen Charaktere der Psychologie gerecht werden. Einmal müssen sie in ihrer Grundgestalt uns als menschlich glaubhaft vor Augen stehen, sie müssen uns von ihrer Lebensfähigkeit überzeugen. Machen die Gestalten — wie etwa in Dumas Cameliendame — den Eindruck der Verkörperung einer Tendenz, oder erscheinen sie ausgeklügelt, herausgequält, so daß man den auf Seltsames, Verschrobenes ausgehenden Dichter dahinter spürt, wie es z. B. die Gestalten in Hebbels Julia oder oft bei Strindberg, Eulenberg und vielen anderen modernen Dramatikern sind, so sinkt mit unserem Glauben an ihre Lebensfähigkeit auch der tragische Eindruck. Vincenz beispielsweise, die Hauptperson in Eulenbergs Drama „Alles um Geld", macht mir derart den Eindruck eines aus romantisch-grotesker Schrulle zusammenersonnenen blutleeren Gebildes, daß mir jede Teilnahme an seinem wunderlich-grausigen Geschick gänzlich fern bleibt. Noch schlimmer natürlich ist es, wenn uns der Dichter statt lebenswarmer Menschen bloße Gattungswesen, pathetisch aufgeblasene Typen, deklamierende Puppen vorführt. So ist es in den meisten deutschen Dramen vor Lessing. Der Held in Gottscheds Sterbendem Cato ist ein unerträglicher Tugendbold. Ebenso treten in Weißes Richard dem Dritten nur unschattierte, unvertiefte Menschen auf: teils Moralpuppen, teils abstrakte Bösewichte. Aus nachlessingscher Zeit seien Heinrich Collins Regulus und Seumes Miltiades genannt. Aber auch in den Dramen Theodor Körners und Uhlands fehlt es den Gestalten an warmer Lebensfülle.

In Friedrich Schlegels Alarcos sind alle Personen starre und zugleich gedunsene Gestalten. Und denkt man an solche Nachahmer unserer klassischen Dichtung wie Friedrich Halm, Michael Beer, Oskar von Redwitz, so treten uns auch hier nicht wenige Gestalten entgegen, denen es an individueller Lebenskraft fehlt und deren tragisches Geschick daher uns nicht im Innersten zu ergreifen vermag. In gewissem Maße gehört auch Wildenbruch hierher. Sein farbenreiches, fesselnd komponiertes Schauspiel „Die Tochter des Erasmus" enthält viel eigentümliche Tragik; aber die Personen sind zu flächenhaft, zu arm an Untertönen, an Mitschwingungen aus helldunkler Tiefe, als daß sie als voll-lebendig wirken könnten. Etwas Ähnliches gilt von Alfieri. Liest man etwa seinen Philipp den Zweiten, so hat man es nur mit skulpturmäßig-starren, würdesteifen, begriffsverkörpernden Menschen zu tun. Auch drängt sich hier das ganze klassische französische Drama auf. Nicht als ob ich sagen wollte, daß der typisierende Stil hier überall bis zur Entindividualisierung der Personen führte. Keineswegs; aber in sehr vielen Fällen wird der Lebendigkeitseindruck doch derart geschmälert, daß die tragische Wirkung empfindliche Einbuße erfährt.

Sodann aber darf der Dichter seine Personen im Laufe ihrer Entwicklung nicht in Widerspruch mit den ihnen nun einmal beigelegten Eigenschaften sprechen und handeln lassen. Ein solches Herausfallen aus ihrem Charakter ist für die Wirkung, die von der tragischen Person ausgeht, störend oder gar vernichtend. Wenn der grundbrave, edle Götz sich entschließt, Anführer der aufständischen Bauern zu werden, so ist dies störend; ebenso wenn Doktor Loth bei Hauptmann unmittelbar nach dem ergreifenden Liebesstammeln des vierten Aktes sein Verhältnis zu Helene in kurzer, gefühlloser, abstrakter Art löst. Dieses Geraten der Personen aus ihrem Geleise, dieses Abspringen zu Gefühlen und Entschlüssen, die mit dem ihnen gegebenen Gepräge unvereinbar sind, ist ein Mangel, dem man, besonders in den späteren Akten von Dramen, überaus häufig begegnet. Hierher gehört es auch, wenn eine Person des Dramas statt aus Charakter und Lage heraus, vielmehr *für das Publikum* spricht. Der Dichter legt der Person Worte in den Mund, die lediglich darauf berechnet sind, das Publikum zu spannen oder zu belustigen. Mehr noch als in der Tragödie kommt dieses Spielen für das Publikum im Lustspiel vor. Es sollte kein Schriftsteller, der über die Technik des Dramas schreibt, die Vorschrift, das Publikum zu spannen, zu unterhalten, zum Lachen zu bringen, als die hauptsächliche oder

gar einzige Norm bei der Komposition des Dramas hinstellen.[1] Dadurch würde das Sprechenlassen für das Publikum auf Kosten natürlicher Charakterentwicklung förmlich großgezogen.

Selbstverständlich ist die Forderung der natürlichen seelischen Entwicklung immer mit der Weitherzigkeit zu verstehen, die aus der Einsicht entspringt, daß die Psychologie der Dichtung mit der des wirklichen Lebens keineswegs völlig übereinzustimmen braucht. Eine gesteigerte Welt, eine Welt von Übermenschen bedarf auch einer demgemäß veränderten Psychologie; und Abkürzungen, Zusammendrängungen, Vereinfachungen der psychologischen Entwicklung wird auch der Dichter, der nicht im Stile der Steigerung dichtet, anwenden müssen.

Endlich sei noch auf diejenige Abschwächung des tragischen Eindrucks hingewiesen, die daraus entsteht, daß Personen und Vorgänge unklar ins Symbolische hinüberschwanken. Wenn Personen, die uns als wirkliche, lebendige Menschen vor Augen gestellt werden, im Laufe der Darstellung ihre lebendige Wirklichkeit verlieren und sich in bloße Symbole und Allegorien zu verflüchtigen scheinen, so ist dies eine ästhetische Mißlichkeit, die neben vielen anderen üblen Folgen auch die Abschwächung des tragischen Eindruckes nach sich zieht. Weiß der Leser von vornherein: dies ist nur symbolisch gemeint, so gerät der tragische Eindruck wenigstens nicht in Verwirrung. Werden wir dagegen in das Zwielicht von Wirklich- und Symbolisch-Gemeintem gestellt (wie das beispielsweise im Helena-Drama des Goethischen Faust und im Damaskus-Drama Strindbergs der Fall ist), so leidet die Tragik gewaltigen Abbruch.

[1] Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. Berlin 1895. S. 18 ff., 51 ff., 63. Die ernsten Ansichten, die Avonianus über die sittliche Aufgabe der Kunst hat (S. 226 ff., 235 ff.), stehen in seltsamem Widerspruch zu seinem Bemühen, dem Dichter immer und immer wieder kluge Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Publikums einzuschärfen.

Achtzehnter Abschnitt

Das transzendente und immanente Schicksal im Tragischen

1. Der Einfluß der Transzendenz auf die Gestaltung des Tragischen

Es wäre eine wertvolle und lohnende Aufgabe, die Entwicklung des Tragischen durch die verschiedenen Zeiten und Völker hindurch zu verfolgen. Wird die Darstellung dieser Entwicklung unternommen, so geschieht dies fast überall in Zusammenhang mit der Geschichte des Dramas. Sonach bleibt einerseits das Tragische in der erzählenden und lyrischen Dichtung abseits liegen, und anderseits werden die Fragen der Komposition, Charakterzeichnung, des Stils, der Sprache, der Bühnenmäßigkeit in mehr als nebensächlicher Form, oft in überwiegender Weise hereingezogen. So kommt es, daß die geschichtliche Entwicklung, die der Kern und Organismus des Tragischen erfahren hat, im Hintergrunde bleibt und überdeckt, wo nicht gar überhaupt außer acht gelassen wird. Und doch verdienen gerade die Wandlungen Aufmerksamkeit, die das Tragische in seinem Mittelpunkt, in seinem inneren Gefüge während der geistigen Entwicklung der Menschheit an sich erlebt hat.

So interessant es nun aber auch wäre, den Entwicklungsgang des Tragischen nach seinem Wesenskerne zu verfolgen, so kann doch nach der ganzen Anlage dieser Darlegungen ein solches Unternehmen hier nicht ins Auge gefaßt werden. Ich begnüge mich, den Punkt herauszugreifen, an den sich die tiefsten Unterschiede in der geschichtlichen Entwicklung des Tragischen knüpfen. Vor allem hängt die Auffassung und Gestaltung des Tragischen von der Ausprägung ab, die in den verschiedenen Weltanschauungen die Schicksalsidee — dieses Wort in weitestem Sinne genommen — erhalten hat. Besonders je nachdem dem Schicksal das Verhältnis der Transzendenz oder Immanenz hinsichtlich des Laufes der menschlichen Dinge gegeben wird, gewinnt das Tragische eine eingreifend verschiedene Ausbildung. Es handelt sich also um einen Unterschied, der sich auf den im sechsten Abschnitt (S. 103 ff.) erörterten objektiv schicksalsmäßigen Charakter des Tragischen bezieht. In der Ausgestaltung dieser Seite am Tragischen zeigt sich mehr als in irgendeinem anderen Stücke der gewaltige Gegensatz der Zeiten.

Aber noch eine weitere Einschränkung muß ich mir für die folgenden

Betrachtungen auferlegen. Ich will die verschiedenen Gestalten des Schicksals im Tragischen nicht auf den Eindruck hin untersuchen, den sie auf das Bewußtsein der in Frage kommenden alten Völker und vergangenen Zeiten gemacht haben. Ohnedies wäre dies eine überaus schwierige und verwickelte und zudem großenteils zu nur höchst unsicheren Ergebnissen gelangende Untersuchung. Ich will vielmehr in der Hauptsache den Eindruck ins Auge fassen, den *wir moderne Menschen* empfangen, wenn wir die Gestalten, die alte Völker und vergangene Zeiten dem tragischen Schicksal in ihren Dichtungen gegeben haben, künstlerisch auf uns wirken lassen.

So grundverschieden auch die Weltanschauungen des Griechen- und des Christentums sind, darin stimmen sie miteinander überein, daß der Glaube an eine übernatürliche Welt besteht, die lenkend, vorausbestimmend, abbiegend in den Lauf der menschlichen Dinge eingreift. Zwei Ordnungen stehen einander gegenüber: die Reihe der zur Natur und Menschenwelt gehörenden Erscheinungen und von ihnen getrennt, ihnen übergeordnet, ein Jenseits zu ihnen bildend, sich von außen her in sie einmischend, die Reihe der göttlichen Entschlüsse. Mag diese höhere Macht Zeus oder Aphrodite, das dunkle, unaufgeschlossene, naturartige antike Schicksal oder der christliche Gott des Geistes und der Liebe sein: immer wird sie als eine Welt für sich dem Eigenlauf der natürlichen und menschlichen Dinge entgegengesetzt und mit der Kraft und Aufgabe ausgestattet, hemmend und fördernd, bestrafend und belohnend, warnend und überraschend, kurz verändernd in den Gang der irdischen Welt einzugreifen. Es liegt der Gedanke entweder gänzlich ferne oder wird geradezu als frevelhaft abgewiesen, daß die Aufeinanderfolge und Verknüpfung der irdischen Erscheinungen ausschließlich der eigenen, immanenten Gesetzmäßigkeit folge und die Offenbarung des Göttlichen im Irdischen in nichts Anderem als in der immanenten Entwicklung des mit dem Göttlichen ursprünglich Eins seienden Irdischen bestehe. Ich habe nur von der Transzendenz in den griechischen und christlichen religiösen Vorstellungen gesprochen. Das Gleiche gilt aber auch hinsichtlich der Transzendenz des jüdischen Gottes, der indischen, nordischen und sonstigen Götterwelten.

Ich will nun keineswegs behaupten, daß jeder Dichter, der in dem alten griechischen Glauben an Götter und Schicksal lebte, oder der vom Christentum lebendig überzeugt war, darum auch schon in jeder tragischen Dichtung das transzendente, wunderbar eingreifende Schicksal habe

zur Geltung bringen müssen. Es ist ganz wohl möglich, daß ein Dichter trotz seiner Überzeugung von dem übernatürlichen Walten Gottes oder der Götter dennoch im dichterischen Schaffen diesen Glauben beiseite läßt, ihn nicht ausdrücklich zur Ausprägung bringt, sondern das Menschliche in rein menschlicher Weise gestaltet. Der Dichter ist dann eben von der Gewalt und inneren Notwendigkeit des menschlichen Geschehens so hingenommen und gefesselt, daß es ihm nicht in den Sinn kommt, die Entwicklung des Menschlichen durch transzendente Eingriffe zu stören. So schildert Visakhadatta in dem politischen, macchiavellistischen Intrigendrama „Mudrarakschasa" den Kampf zweier feindlicher Staatskanzler, ohne jegliche Einmengung des in der indischen Dichtung so beliebten Büßer- und Götterzaubers, mit merkwürdigem Sinn für die Festigkeit und Härte der Tatsachen und ihre zwingende Kraft rein als eine Verwicklung menschlicher Vorgänge. Auch in Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava" drängt sich das Eingreifen übernatürlicher Mächte wenigstens nicht hervor. Oder man denke an Sophokles. Er ist von der in dem Geschick Antigones liegenden menschlichen Notwendigkeit so erfüllt gewesen, daß er in diesem Drama das übernatürliche Walten des Schicksals nur ganz nebenher zum Ausdruck gebracht hat. Auch Euripides hat in seine Medea keine Götter- und Orakelsprüche, kein fluchartiges Schicksalswalten eingreifen lassen: die Verstoßung Medeas durch Jason erscheint als Jasons freier Entschluß und ebenso die Rache Medeas an Jason und an Kreons Tochter als freier Entschluß Medeas. Ebenso ist Alles, was in des Euripides Schutzflehenden, diesem sittlich besonders wohltuend gestimmten Drama, geschieht, wenn man von dem für die Handlung völlig belanglosen Erscheinen der Athene am Schlusse absieht, rein aus menschlichen Ursachen hergeleitet. Doch tritt in den bei weitem meisten Dramen der drei griechischen Tragiker das übernatürlich eingreifende Schicksal in deutlicher Weise hervor. Auch wo Tragisches episch dargestellt wird, kann sich der in supranaturalistischen Anschauungen lebende Dichter, wenn er von der inneren Notwendigkeit der menschlichen Vorgänge und Taten ergriffen ist, von dem Eingreifenlassen der göttlichen Welt in den Gang der irdischen Dinge freihalten. Ich erinnere an das Waltharilied, wo weder der christliche Gott, noch — trotz mancher Entlehnungen aus der römischen Mythologie — die Götter Roms in die Ursachenreihe des menschlichen Geschehens einbrechen. Bei Homer dagegen und Virgil entwickeln sich die menschlichen Schicksale unter der Einwirkung der Götter. Oder man denke an Calderon: er hat in vielen

Dramen gemäß seiner supranaturalistisch christlichen Überzeugung die tragische Entwicklung menschlicher Schicksale unter transzendente Einwirkung gebracht; in zahlreichen anderen Dramen dagegen entwickelt sich bei ihm das Menschliche rein aus menschlichen Bedingungen.

Je nach den Anschauungen der verschiedenen Zeiten muß natürlich über die Bedeutung des transzendenten Schicksals für das Tragische verschieden geurteilt werden. Ich frage nur, wie die moderne Weltanschauung darüber urteilen muß. Der moderne Mensch verwirft das wunderbare Eingreifen göttlicher Mächte nicht nur als eine Störung der Naturordnung, sondern auch als unvereinbar mit der Selbständigkeit und Selbstverantwortlichkeit des Menschen. Nicht als ob es mit moderner Weltanschauung unvereinbar wäre, daß sich in dem natürlich-kausalen Verlauf des körperlichen, seelischen und geschichtlichen Geschehens zugleich eine göttliche Teleologie vollzöge. Es könnte ja die Überzeugung bestehen, daß *von innen her, aus metaphysischer Tiefe* göttliches Wollen in den natürlichen Lauf der Dinge einfließe. Das göttliche Leiten der Naturordnung würde dann selbst die Gestalt eines Bestandstückes der Naturordnung annehmen. Um derartige Anschauungen, seien sie nun haltbar oder nicht, handelt es sich hier nicht. Was hier ferngehalten werden soll, das ist die anthropomorphistische Vorstellung: Gott hinsichtlich des Weltlaufs ein Zurechtrücken, Nachhelfen, Sicheinmischen zuzuschreiben, ihn bedrohend und vertilgend, beschützend und belohnend eingreifen zu lassen. Der Mensch, der ein solches transzendentes Schicksal über sich fühlte, das in seine Entwicklung jederzeit von außen einbrechen könnte, wäre das Gegenteil eines freien, auf sich gestellten, aus eigener Kraft lebenden Menschen. So muß die moderne Weltanschauung denn auch über den tragischen Helden, dessen Schicksale von den wunderbaren Eingriffen einer transzendenten Macht abhängen, urteilen, daß er in eine unhaltbare, einer geläuterten Einsicht nicht standhaltende Weltordnung hineingestellt ist, und daß die von ihm dargestellte Menschlichkeit den Charakter des Eingeengten, Belasteten, Unfreien an sich trägt.

Es liegt sonach in dem Glauben an ein wundertätig transzendentes Schicksal eine Schranke, die das Tragische nicht zu voller, freier Entwicklung kommen läßt. Im fünfzehnten Abschnitt haben wir gesehen, wie sehr der Wert des Tragischen mit der Zunahme des *organischen* Zusammenhanges steigt. Je innerlicher die Entwicklung des Tragischen aus den in Frage stehenden Menschen und Verhältnissen heraus-

wächst, um so befriedigender wirkt die Tragik. Ich will nun sagen: die Entwicklung der tragischen Vorgänge kann kaum eine stärker-unorganische Durchkreuzung erfahren als durch das Einbrechenlassen überlegener transzendenter Wesen und Mächte. Der Mensch ist jetzt Werkzeug oder gar Spielball in der Hand der Götter; die Götter verfolgen und bevorzugen ihn, überlisten, überrumpeln ihn, heben ihn empor, stürzen ihn. Damit erfährt das Gefüge des Tragischen tiefeindringende Brechungen und Zerreißungen. Man sieht: es liegt hier ein Mangel vor, der nicht bloß die Weltanschauung betrifft, sondern der sich zugleich in das künstlerische Gefüge des Tragischen erstreckt.

Doch dürfen wir den aus der Transzendenz entspringenden Mangel auch wieder nicht zu hoch anschlagen. Vor allem ist zu bedenken, daß es sich dabei um Weltanschauungen handelt, in denen ganze Völker und Zeiten gemäß dem notwendigen Gange des Menschheitsgeistes standen, und die daher notwendig den Boden bilden, aus dem heraus das dichterische Schaffen dieser Völker und Zeiten erwachsen mußte. Daher macht sich jener Mangel nicht als eine persönliche Schwäche des Dichters fühlbar. Das transzendente Schicksal tritt uns nicht als eine willkürliche Erfindung oder ein finsterer Aberglaube dieses oder jenes Dichters entgegen, sondern es macht sich mit der Notwendigkeit und Wucht eines Glaubens geltend, in dem das Fühlen, Sinnen und Leben eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit wurzelt. Zudem sind die Völker, die es zu tragischen Dichtungen gebracht haben, von geistig hochstehender Art; und dies prägt sich natürlich auch in der Beschaffenheit ihres transzendenten Götterglaubens aus. Der Leser wird daher, je gebildeter er ist, desto mehr von vornherein geneigt sein, beim ästhetischen Genießen einer Dichtung die kulturgeschichtliche Stufe zu berücksichtigen, von der aus die Transzendenz in diese dichterische Gestaltung des Tragischen einfloß. Der Leser wird sich, wie selbstverständlich, in die Gefühls- und Glaubensweise des Volkes und der Zeit zu versetzen trachten und sich so der transzendenten und wundermäßigen Auffassung vom Tragischen entgegenkommend stimmen.

Aus dem Gesagten folgt, daß, je stärker aus der transzendenten Gestaltung einer Tragödie die Seele des Volkes zu uns spricht, dem modernen Leser diese Transzendenz um so weniger störend auffallen wird. Bringt dagegen die Art und Weise, wie in einer Dichtung der übernatürliche Schicksalsglaube dargestellt ist, uns die Lebendigkeit, Unerschütterlichkeit und Ehrwürdigkeit des dahinter stehenden Volksglaubens we-

niger zum Bewußtsein, so werden wir auch an den übernatürlichen Eingriffen, die in der Dichtung vorkommen, eher und stärker Anstoß nehmen. Bei Homer bilden die Menschen und Götter derart selbstverständlich ein zusammengehöriges Ganzes, daß das Zusammenwirken der Menschenwelt mit den an Macht weit überragenden Göttern auf derselben Bühne völlig unbefangen als zur Ordnung der menschlichen Dinge gehörig angesehen wird. Man denke an den achten Gesang der Ilias: Zeus erscheint hier wie ein Teilnehmer an der Schlacht vom Gipfel des Ida her; durch Blitz und Donner läßt er bleiches Entsetzen in die Reihen der Achäer einschlagen; dann wieder jammern sie ihn, und er sendet ihnen einen Adler als ermutigendes Zeichen; aber seine Gunst besitzen sie doch nicht; und so werden sie durch Hektor in die äußerste Bedrängnis getrieben; da entschließen sich Athene und Here, den Achäern zu Hilfe zu eilen; allein der ergrimmte Zeus sendet den aufrührerischen Göttinnen Iris mit drohender Warnung entgegen; eingeschüchtert kehren sie zum Olymp zurück; worauf dann Zeus in der Götterversammlung mit unbezwingbarem Herrscherbewußtsein verkündet, daß er in der morgigen Feldschlacht noch mehr Achäer tilgen werde. Bei solcher Darstellung zieht auch der moderne Leser die wundertätigen Götter als mitwirkende Faktoren in das tragische Gewebe herein. Aber das Unorganische der Transzendenz wird dadurch doch nicht beseitigt, sondern nur gemildert. Ganz anders erscheint das Walten der Götter bei Äschylos und Sophokles. Hier blicken wir durch die Transzendenz der Tragödien in eine von feierlichen Schauern mächtig erregte Volksseele hinab. Und so wird der moderne Leser das heilig-furchtbare Dunkel, in das sich hier die Gottheit hüllt, — ähnlich wie bei Homer jene helle transzendente Welt — als nun einmal zu der Weltordnung gehörig ansehen, in der sich das Tragische vollzieht. Aber auch hier kommt auf diese Weise nur eine Milderung des Unorganischen, das aller wundermäßigen Transzendenz anhaftet, zustande. Bei dem aufgeklärten Euripides dagegen werden die Götter äußerlich und konventionell eingeführt. Ihr Auftreten und Eingreifen ist daher nicht selten von plumper Art; fast ist es so, als sollten die Götter in Mißachtung gebracht werden. Man erinnere sich an die brutale Art, wie sie im Hippolytos oder in den Bakchen die Menschen ins Verderben reißen. Hier macht sich daher der unorganische Charakter der Transzendenz in viel stärkerer und störenderer Weise fühlbar. Auch die Dramen Kalidasas, ebenso Nala und Damajanti machen den Eindruck, als ob die Abhängigkeit der Menschen von den Satzungen und Ver-

fügungen der Götter mehr eine bloße verunstaltende Zugabe zu den schönen Gestaltungen und Entwicklungen des rein Menschlichen wäre. Auch Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava" kann als Beispiel herangezogen werden. In der Hauptsache verläuft alles rein menschlich; besonders die psychologisch kundige, intim eindringende Schilderung der Liebesgefühle trägt viel zu dem Eindrucke bei, daß wir uns auf natürlich menschlichem Boden bewegen. Daher erscheint das übernatürliche Eingreifen der Zauberinnen wie unorganisch dazugekommen. Oder man vergegenwärtige sich das Heldengedicht des Camoëns: die Einmischung von Venus, Mars, Bakchus in die Schicksale der Portugiesen macht den Eindruck einer frostigen mythologischen Maschinerie.

Außer dem Verhältnis des Dichters zu dem Volksglauben kommt noch etwas Anderes in Frage. Es dürfen uns die Vorstellungen von dem transzendenten Eingreifen der Götter nicht als allzu anthropomorphistisch, als allzu unwürdig erscheinen. Auch wo der tiefe, weite Hintergrund des Volksglaubens vorhanden ist, tritt eine Vorstellung, welche die Götter ins Allzu-Menschliche herabzieht, der Wirksamkeit des Tragischen hemmend entgegen. Es gibt tragische Dichtungen, in denen die wunderbaren Eingriffe der Gottheit so dargestellt werden, daß die Vorstellung des Willkürlichen, Launenhaften, Eigensinnigen, Lauernden, Hinterlistigen gänzlich ferngehalten wird. Das Walten der Gottheit drängt sich uns als gerecht und weisheitsvoll auf, oder wenn es auch als unbegreiflich, furchtbar und grauenvoll erscheint, so gibt sich uns doch in ihm eine feierliche Tiefe, ein sinnvolles Geheimnis, ein heilig Übervernünftiges zu fühlen. In anderen Dichtungen dagegen scheint das Eingreifen der Gottheit aus kleinlicher, gereizter, listiger, intrigierender, tückischer Gesinnung hervorzugehen; es ist, als ob die Gottheit mit dem Menschen ein frevelndes, empörendes Spiel triebe. Es bedarf keiner Begründung, daß in diesem Fall der tragische Eindruck in hohem Maße gestört ist. Mag die Dichtung noch so reich an Schönheiten sein, so wird doch das menschliche Gefühl des modernen Lesers durch solche erniedrigende Auffassung zu starker Auflehnung gebracht. In dieser Hinsicht hat Virgil einen bedeutenden Vorsprung vor Homer: er hält von seinen Göttern „nach Möglichkeit" „alles Niedrige sowohl wie alles Kleinliche und Spielende" fern. Jupiter namentlich ist „in eine höhere Sphäre gehoben".[1]

[1] Richard Heinze, Virgils epische Technik; 3. Aufl.; 1915; S. 298. Heinze gibt höchst lehrreiche Betrachtungen über das Übernatürliche in der Aneis.

Es muß dabei allerdings auf einen Unterschied geachtet werden. Es gibt Dichtungen, die uns in eine Welt spielender Phantasie versetzen, die uns daher die Entwicklung des Menschlichen nicht als eine Sache vorführen, die völlig ernsthaft genommen werden müsse. In solchen phantastischen Dichtungen, aus denen man den Übermut des Dichters, seine Lust an Wundern, seine Freude am Spielen und Schweifen heraushört, machen sich die Nachteile der göttlichen Transzendenz lange nicht in dem Grade fühlbar wie dort, wo der Dichter menschliche Schicksale in vollkommen ernsthafter Weise darstellt. In reinen Phantasiewelten verträgt man daher auch grob anthropomorphistische, befremdliche, anstößige, lächerliche Eingriffe des göttlichen Waltens eher als in Dichtungen, die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Calderons Prometheusdrama ist offenkundig derart in eine Phantasiewelt hinaufgerückt, daß wir uns das sonderbare Benehmen der Götter, ohne allzu viel Störung zu empfinden, gefallen lassen.

2. Die Transzendenz in den tragischen Dichtungen verschiedener Völker

Besonders bei Äschylos tritt uns das göttliche Walten in der Form heiliger, ehrfurchtgebietender Beschlüsse und Vollstreckungen entgegen. Sehr deutlich sprechen die Perser: die Niederlage des Xerxes erscheint als göttliches Strafgericht für den frevelnden Übermut, der vor der Fesselung des Hellespontes, vor dem Raube der Götterbilder, der Zerstörung der Göttersitze in Hellas nicht zurückschrak. Was seinen Agamemnon betrifft, so glaube ich zwar nicht, daß hier, wie Günther meint, die Strafe sich überall an eine Schuld knüpfe, die aus freier Entschließung entstanden sei.[1] Vielmehr tritt uns überallher, aus den Worten Kassandras, Klytämnestras, des Chors, die festgewurzelte Anschauung entgegen, daß das ganze Pelopidenhaus durch ein fluchvolles, in Untergang stürzendes Schicksal verfolgt werde: das ganze Drama steht unter der Herrschaft dieses Glaubens. Nichtsdestoweniger wird das Wirken des Schicksals als ein bei aller Furchtbarkeit und Unergründlichkeit doch erhaben gerechtes, über alle menschliche Bemängelung hinausgerücktes Walten dargestellt. Auch in den beiden folgenden Teilen der Trilogie stehen die Geschicke des Pelopidengeschlechtes unter der Herrschaft eines übernatürlich lenkenden Schicksals; nur daß sich jetzt, da Orestes den Frevel des Muttermordes aus dem Zwange einer furchtbaren Lage heraus und

[1] Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 112, 124.

reinen Herzens begangen hat, dem Fluch-Schicksal — den Erinnyen — eine wohlwollend und heilvoll führende Göttermacht — Apollon und Athene — gegenüberstellt und den Sieg davonträgt. In diesem seinen Fortgang und Ende ist das Schicksalswalten von noch sinnreicherer, weihevollerer, höhergestimmter Art als im Agamemnon. Selbst im Prometheus, wo Zeus als rücksichtsloser Gewaltherrscher hingestellt wird, tut sich hinter dieser rohen Gewalttätigkeit eine geheimnisvolle, verstummen machende Schicksalstiefe auf.[1]

Anders schon ist es bei Sophokles. Bei aller ehrfurchtgebietenden Heiligkeit, mit der das Walten der Götter umgeben wird, fordert dieses doch bei ihm weit mehr als bei Aschylos die Gefühlskritik des modernen Menschen heraus. Besonders im König Ödipus drängt sich uns das Schicksal als ein trotz alles Ausweichens der Opfer zum verderblichen Ziele führendes Legen von Fallstricken auf, als ein tückisch ausklügelndes Zusammenführen von Umständen, die denjenigen, auf den es die Gottheit abgesehen hat, unfehlbar ins Verderben stürzen. Ödipus schreitet in greller Selbstverblendung einher: was er redet und tut, erhält, vom Standpunkte des tückisch dahinter lauernden Schicksals aus betrachtet, einen schneidend ironischen Sinn: jede seiner Absichten wird in den Händen des Schicksals zu einem Mittel, das äußerste Gegenteil des Beabsichtigten — sein Verderben — herbeizuführen.[2] Doch wird dieser Eindruck dadurch gemildert, daß die göttliche Führung der Umstände wie etwas Heiliges, mit frommer Ergebenheit Hinzunehmendes dargestellt wird. Nur Jokaste vertritt einen freigeistigen Skeptizismus. Alle anderen Personen, auch der tödlich getroffene Ödipus, sprechen von dem das Labdakidenhaus verfolgenden Fluche wie von einer nun einmal feststehenden, zwar unerforschlich geheimnisvollen, aber mit frommem Glauben hinzunehmenden Tatsache. Aber auch Philoktet und die Trachinierinnen, ja selbst Ajas bringen einen ähnlichen Eindruck hervor: sie lassen das Walten der Götter einerseits als hart, grausam, willkürlich, auf der andern Seite aber als ein trotz seiner Sinnwidrigkeit mit heiligem Schauer umgebenes Geheimnis erscheinen. In der Antigone dagegen fehlt das transzendent eingreifende Schicksal; wenigstens weist in der Ver-

[1] In tiefdringender Weise behandelt Max Wundt (Geschichte der griechischen Ethik; Bd. 1 [Leipzig 1908], S. 190 ff.) den religiösen Gehalt und Hintergrund der Trilogie des Aschylos.

[2] Dies wird gut auseinandergesetzt in der von Ewald Bruhn besorgten neuen erklärenden Ausgabe des König Ödipus (11. Auflage; Berlin 1910; in der Einleitung S. 14 ff.).

flechtung der Begebnisse nichts ausdrücklich darauf hin; Alles entwickelt sich hier immanent menschlich. Anders wieder ist es in Ödipus auf Kolonos. Hier ist eingreifendes Schicksalswalten vorhanden, aber ein Walten in mitleids- und gnadenvoller, erlösender Bedeutung. Auch hier zeigt sich die Gottheit wie eine dunkle, irrationale Tiefe; aber dieser Tiefe fehlt alles Willkürliche, Gewalttätige; es blickt uns aus ihr ein schöner, milder, tröstender Sinn entgegen.[1]

Einen bedeutenden Schritt abwärts tun wir, wenn wir uns zu Euripides wenden. Euripides läßt das Eingreifen der Götter häufig aus kleinlicher Bosheit, aus niedriger Rachsucht, aus intrigantem, tückischem Sinn hervorgehen. Und zugleich fehlt jener heilige Schauer, der bei Sophokles das Walten des Schicksals auch dort umweht, wo es etwas für unser menschliches Gefühl Verletzendes an sich hat. Im Hippolytos ist es Aphrodite, die an schuldlosen Menschen einen verruchten Plan ausführt. Sie fühlt sich durch das der Liebe feindliche Verhalten des Hippolytos, durch seine ausschließliche Verehrung für die keusche Artemis beleidigt und wirft daher über ihn das Netz ihrer verderbenden Ränke. Soll aber Hippolytos zugrunde gehen, so müssen auch — dies verlangt der gefaßte Plan — Phädra und Theseus in Schmach und Jammer gestürzt werden. So trägt Aphrodite denn kein Bedenken, auch diese beiden ihre quälende, verderbende Hand fühlen zu lassen. Hier ist sonach das harte, grausame Walten der Götter nicht, wie bei Sophokles, von rätselvoller Erhabenheit umweht; es fehlt die gotterfüllte, im Göttlichen als in einer heiligen Substanz wurzelnde Gesinnung. Die Menschen erscheinen wie Spielzeuge in der Hand der ihren Launen und Leidenschaften frönenden Götter. Hierdurch sinkt natürlich der Wert des Tragischen bedeutend herab.

Interessant ist in dieser Hinsicht Jon. Hier erscheint das griechische Schicksal trivialisiert, zu einer Zaubermacht herabgedrückt. Apollon verführt und verläßt Kreusa; Jon, sein Söhnlein, wird auf seinen Befehl nach Delphi gebracht und dort im Tempel Apollons als Diener auferzogen. Kreusa heiratet Xuthos; doch bleiben sie ohne Kinder. Das Ehepaar wallfahrt nach Delphi, um Kindersegen zu erflehen. Hier vollzieht sich nun durch Apollons Eingreifen die Wiedervereinigung der

[1] Von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus werden die „für unser Gefühl fast unerträglichen Dissonanzen" in der den Tragödien des Sophokles zugrunde liegenden sittlich-religiösen Auffassung von Max Wundt in dem vorhin genannten Werke dargelegt (S. 232 f.).

Kreusa mit Jon. Aber Apollon greift in ungeschickter, unachtsamer Weise ein, so daß allerhand tragische Verwirrungen und Bedrängnisse entstehen. Bevor es aber zum Äußersten kommt, legt sich Apollon, unterstützt von Athene, abermals ins Mittel, muß aber Trug und Wahn zu Hilfe nehmen, um Alles ins Gleiche zu bringen. Apollon benimmt sich wie ein nur allzu menschlicher Mensch, der aber mit überirdischen Kräften ausgestattet ist.

Recht unwürdige Vorstellungen von den Göttern treffen wir auch in des Euripides Elektra an, einem Drama, das sich übrigens bei all seinen Mängeln durch lebendige, spannende, realistisch wagende Führung der Handlung auszeichnet. Bis gegen das Ende entwickelt sich Alles immanent menschlich; dann aber rückt der Dichter mit einem Male das vorausgegangene und das zukünftige Geschehen unter die Herrschaft plumper Göttereingriffe. Apollon, der dem Orestes den Muttermord aufgetragen, erweist sich als törichten, falschen Berater, und Zeus wiederum, der als der weisere und mächtigere Gott dargestellt wird, erscheint als hart und ungerecht. Von roher und wilder Art ist das übernatürliche Eingreifen auch in den Bakchen: mit grausamer List rächt sich Dionysos an Pentheus und den Seinigen, weil diese sich den Dienst des neuen Gottes anzuerkennen weigern. Er erfüllt Gattin und Töchter mit besinnungsloser Bakchantenwut und weiß es weiterhin dahin zu bringen, daß der gleichfalls mit Geistesverwirrung geschlagene Pentheus von Frau und Töchtern in bakchantischem Wahnsinn zerstückelt wird. Die Tragik dieses Dramas ist von starkem Eindruck; aber die nackte Brutalität der übernatürlichen Macht bewirkt an diesem Eindruck doch einen beträchtlichen Abzug. Und in ähnlicher Weise brutal wird im Rasenden Herakles dieser Held auf Befehl der zürnenden Here kurzerhand mit kindermordendem Wahnsinn geschlagen.

Nicht in allen Dramen des Euripides ist das Schicksal von so kleinlicher, niedriger, unwürdiger Art. In den Phönikierinnen, in den beiden Iphigenien haben die Lenkungen des Schicksals, bei aller Härte und Grobheit, lange nicht das Anstößige wie in jenen Beispielen. Alkestis ragt unter den Dramen des Euripides durch den menschlich schönen, Trauervolles und Beglückendes sinnreich vereinigenden Charakter des göttlichen Waltens hervor. Sein Medeadrama wieder zeichnet sich dadurch aus, daß vom Dichter nirgends die Schicksalsidee zum Ausdruck gebracht wird. Und diese rein menschliche Entwicklung tritt um so bedeutungsvoller hervor, als die Sprache dieser Dichtung oft von wahrhaft fortreißender Gewalt der Leidenschaft ist.

Ähnliche Unterschiede in der Richtung des transzendenten Schicksals ergeben sich, wenn man die tragische Dichtung unter dem Einfluß der jüdischen, indischen, christlichen Religion betrachtet. Nur auf wenige Beispiele deute ich hin.

Die Bibel erzählt, wie Jehovah das Herz Pharaos verhärtet, so daß er die Kinder Israels aus dem Frondienst nicht entläßt, und wie diese von Jehovah bewirkte Verhärtung ausgesprochenermaßen den Zweck hat, den Pharao die Macht und Herrlichkeit Jehovahs aufs empfindlichste spüren zu lassen. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, daß um der Weigerung Pharaos willen Jehovah die entsetzlichsten Plagen über Ägypten verhängt und schließlich das ganze Heer der Ägypter im Meere ertränkt: so wenden wir uns unwillkürlich von Jehovah als einem barbarischen Gott ab. Zugleich aber erhalten wir durch die biblische Erzählung den Eindruck, als ob Jehovahs Walten in einer unergründlichen heiligen Tiefe, in einem übervernünftigen Weltmysterium wurzle. Wenn Jehovah sich an Pharao verherrlichen will, so wird dies nicht als nackter Machttrieb, als rein egoistischer Willkürwille dargestellt; sondern die Gestalt Jehovahs scheint sich in das feierliche Dunkel eines über alle menschlichen Maßstäbe weit hinaus reichenden Geheimnisses zu verlieren. Ähnlich ist zu urteilen, wenn die Bibel erzählt, wie Saul, dieser edle, stolze König, wegen geringer Schuld von Jehovah hart und unerbittlich verfolgt wird. Wir weisen diese Vorstellung von Gott als unwürdig zurück; zugleich aber umgibt die biblische Darstellung die Gewalt Jehovahs mit dem geheimnisvollen Schauer unergründlicher Erhabenheit. Auf diese Weise tritt — ähnlich wie etwa bei Sophokles — eine Umwandlung jenes abstoßenden Eindrucks ein. So erfährt auch die seltsame Vorstellung, die wir von Jehovah aus der biblischen Erzählung von Simson erhalten, dessen Geschick in seinen Haarwuchs gelegt ist, eine Umformung ins Märchenhaft-Heroische. In besonders geringem Grade macht sich die Einmischung der Transzendenz in der Erzählung von Judith fühlbar. Jehovah greift in keinem besonderen Akte in den Vorgang ein; nur im Ganzen wird Jehovah als die Macht vorausgesetzt, die dem Holofernes durch den Arm eines jüdischen Weibes den Untergang bereitet hat.

In Kalidasas Sakuntala spielt der Fluch des Büßers Durvasa die Rolle des transzendenten Schicksals. Im Abstich von der schönen, zart- und hochentwickelten Menschlichkeit, die dieses Drama in reichem Maße zeigt, erscheint das Eingreifen dieses Fluches in die Handlung als unorganisch, grob, abergläubisch. Doch wird diese störende Wirkung dadurch

gemildert, daß in dem Fluche zugleich die sinnreich versöhnungsvolle Wendung angelegt ist, die schließlich die Handlung nimmt. Noch weit fremdartiger wirkt das Eingreifen der übernatürlichen Mächte in Kschemisvaras Drama „Kausikas Zorn". Durch dieses Drama geht eine erhabene Tugendbegeisterung, der Glaube an die Fähigkeit, in schwerster Lage heldenhaft reine Gesinnung zu bewähren. Hiermit stehen für den modernen Leser die unaufhörlichen transzendenten Eingriffe um so mehr in seltsamem Widerstreit, als sie mit Sittlichkeitsvorstellungen in Zusammenhang stehen, die uns widersinnig und widermenschlich erscheinen müssen. In anderen indischen Dramen dagegen — so in dem macchiavellistischen Intrigenstück Mudrarakschasa und in Mricchakatika — geht alles menschlich-natürlich zu.

Was die christliche Transzendenz betrifft, so liegt es am nächsten, an die Leidensgeschichte Jesu zu denken, wie sie bei den Synoptikern dargestellt ist. In dieser christlichen Urtragödie liegt trotz aller ungeheuren Unterschiede die Sache ähnlich wie bei Äschylos: das Menschlich-Natürliche ist mit dem Übernatürlichen kernhaft organisch vermittelt. In der Verbindung des göttlichen Waltens mit dem menschlichen Verlaufe spricht sich schlicht und machtvoll das Bewußtsein der werdenden christlichen Gemeinde aus. Auch haftet dem Walten der übernatürlichen Macht nirgends etwas Kleinliches, Willkürliches, Gewalttätiges an. So wie sich die Darstellung bei den Synoptikern gibt, geht das übernatürlich Göttliche durch die menschlichen Vorgänge wie ein heiliges Wunder hindurch. In der Erzählung der Synoptiker hat sonach die Transzendenz für die Tragik des Leidens und Sterbens Christi keineswegs die Bedeutung eines fremden, äußerlichen Zusatzes.

Von den großen Tragödiendichtern gehört besonders Calderon hierher. In seiner Andacht zum Kreuze erscheint das Walten der Vorsehung teils als spielerisch und tändelnd, teils als sinnlos und brutal. Es fehlt dem beschützenden, errettenden, zurückschreckenden Eingreifen des Kreuzeszeichens alles Gewaltige, Unwiderstehliche, der Schein des Nichtandersseinkönnens und zugleich das Geheimnis eines im Unerforschlichen versteckten Sinnes. Das Kreuz, das als heilig sein sollendes Schicksal über dem Drama schwebt, sinkt fast zum Fetisch herab. Und ähnlich verhält es sich im Wundertätigen Magus. Zieht man zur Vergleichung Goethes Faust heran, so erschrickt man fast über den äußerlichen Hokuspokus, mit dem hier der Teufel Cyprianus umgarnt. Doch darf man nie ververgessen, daß dieser Dichter unter dem Drucke eines stockkatholischen

Glaubens und eines widersinnig gesteigerten Ehrbegriffes stand. Und da erscheint es als staunenswert, welch hohen und freien Fluges, trotz des doppelten Zwanges, dieser Genius fähig war, und mit wie tiefschauendem und umspannendem Blicke er das Menschliche zu gestalten vermochte.

3. Verdunkelungen des Tragischen durch die Transzendenz

Noch nach einer wichtigen Richtung hin ist das transzendente Eingreifen des Schicksals ins Auge zu fassen. Es sollen jetzt verschiedene Verwirrungen und Verdunkelungen hervorgehoben werden, die das transzendente Schicksal an bedeutungsvollen Punkten des tragischen Zusammenhanges erzeugt. Am wichtigsten ist das Schwanken, das in der Schuld entsteht. Welchen Grad von Würdigkeit und Unwürdigkeit auch die Vorstellung von dem übernatürlichen Walten der Gottheit haben mag: in jedem Falle wirkt sie, sobald die tragische Schuld als in Abhängigkeit von solchem Walten entstanden dargestellt wird, verwirrend und verdunkelnd auf die Darstellung der Schuld. Die Freveltat lastet einerseits dem, der sie verübt hat, als etwas Ungeheures, Widermenschliches, als Schuld auf der Seele. Anderseits aber weiß der Leser oder vielleicht auch der Täter, daß eine Gottheit ihn dazu getrieben, darein verstrickt hat, daß ihm der Frevel also nicht eigentlich als Schuld angerechnet werden dürfe. So entsteht verwirrendes Zwielicht. Der helle Verstand sagt uns, daß ein unter transzendentem Zwange, also auch ohne Schuldbewußtsein begangener Frevel keine Schuld ist; und doch wird er vom Dichter und Täter gewissermaßen als Schuld behandelt. Den Täter trifft Pein und Strafe, als ob er eine schwere Schuld verbrochen hätte; anderseits aber wird er doch wieder wie ein bloß Unglücklicher betrachtet. Diese verwirrende Beleuchtung kann sich bis zur Unerträglichkeit steigern.

Selbst bei Aschylos, der doch das transzendente Schicksal in würdigster Weise darstellt, tritt dieses Schwanken zwischen Schuld und Nichtschuld, zwischen Verantwortlichkeit und Nichtverantwortlichkeit deutlich zutage. Klytämnestra leitet ihren Grimm gegen Agamemnon davon her, daß dieser das eigene Kind geopfert habe. Allein Agamemnon hat Iphigenie doch nur darum hingegeben, weil Kalchas im Namen der erzürnten Göttin das Blut Iphigeniens als Sühnopfer gefordert hatte. Erst nach hartem inneren Kampfe, unter dem Zwange des Götterwortes, hatte er sich zu der Untat entschlossen. Und auch die Rachetat Klytämnestras

steht unter schwankender Beleuchtung: einerseits ist sie ein Verbrechen schwärzester Art, anderseits aber doch auch wieder ein Glied in dem sich weiterwälzenden Götterfluche. Wie Agamemnon durch Götterzorn in jene furchtbare Lage gebracht wurde, aus der nur der Frevel der Opferung seiner Tochter herausführte, so ist auch an Klytämnestras Greueltat die Wut der Rachegeister des Hauses mitbeteiligt. Dagegen gehört des Orestes Muttermord nicht hierher: die beiden transzendenten Mächte (von denen die eine — Apollon — zur Tat getrieben hat und sie billigt, die andere — die Erinnyen — sie verdammt) werden vom Dichter mit klarem Bewußtsein als lebendige Verkörperungen der beiden sittlichen Seiten, welche die Tat innerlich an sich hat, behandelt.

Unter den Gestalten des Sophokles fällt namentlich Ödipus in die Augen. Über ihm schwebt ein besonders starkes Dunkel von Schuld und Nichtschuld. Gänzlich unwissentlich geschehene Greuel sollen wir doch nach des Dichters Darstellung als gewissermaßen schuldvoll ansehen. Noch härter ist die Zumutung, die uns Seneca in seinem Ödipus stellt: denn in dieser (übrigens äußerst wirkungsvollen) Tragödie ist das Schicksal des Ödipus weit mehr ins Gräßliche gemalt als bei Sophokles, und außerdem fehlt die fromme Grundstimmung. Dieser Umstand trägt auch bei Euripides dazu bei, daß die Verdunkelung der Schuld durch das Transzendente von besonders schwerer Art ist. So will er die widernatürliche, ehebrecherische Liebe der Phädra, wiewohl eine Gottheit sie ihr schändlicherweise in die Brust gepflanzt hat, dennoch als eine Sünde betrachtet wissen. Auch an seinen Orestes kann erinnert werden: in diesem Drama ist Orestes sowohl aus inneren Gründen, als auch weil Apollon ihn zu der Tat aufgefordert hat, vollkommen überzeugt, daß er den Muttermord mit gutem Recht vollzogen habe; und dennoch wird diese gottbefohlene Tat vom Dichter als ein unseliger Greuel behandelt, der Sühnung verlangt und außerdem so wüste, umstürzende Folgen nach sich zieht, daß wiederum der Gott mit seinem Machtwort hemmend dazwischentreten muß. Auch an Homer können wir hier denken. Die verhängnisvolle Gewalttat Agamemnons, der dem Achilles die Briseis geraubt hat, wird im weiteren Verlauf der Dichtung auf Betörung durch die Gottheit geschoben; und ebenso schwebt über dem Frevel des Paris und der Helena die unklare Beleuchtung eines Waltens und Verhängens von den Unsterblichen her.

Ebenso gehören die Verschuldungen in den indischen Dramen zum großen Teil hierher. In Kschemisvaras Drama „Kausikas Zorn" er-

scheint die Störung, mit der König Haristschandra das Zauberwerk des heiligen Büßers Kausika unterbricht, als ein fürchterlicher Frevel, der Fluch und Jammer im Gefolge hat. Der Urheber dieser frevlerischen Unterbrechung aber ist der böse Ganesa, der Gott der Hindernisse, der in der Gestalt eines Ebers den jagenden König bis an den Büßerhain gelockt hat.

Wie die Schuld, so kann auch die Umbiegung des Tragischen zur Versöhnung durch transzendentes Eingreifen verdunkelt werden. Ist die innere Umstimmung zu Glück und Frieden auf transzendente Weise herbeigeführt, so ist sie eben damit auf äußerliche Grundlage gegründet, also keine Versöhnung im wahren Sinn des Wortes. Dies gilt nicht nur von jenen Versöhnungen, die, wie bei Euripides, durch einen groben deus ex machina herbeigeführt werden; sondern auch Ödipus auf Kolonos gehört hierher. Das Eingehen des unseligen Helden zu Frieden und Stille ist durch eine unergründliche Wendung der erzürnten Gottheit zu Gnade und Versöhnung herbeigeführt und ist daher eine Versöhnung, der die inneren Bedingungen fehlen. Insbesondere bei Calderon tritt dieser Übelstand hervor: in der Andacht zum Kreuze ist, wie die Verderbnis Julias, so auch ihre Bekehrung rein äußerlich in ihr Gemüt eingeführt; und etwas Ähnliches gilt vom Wundertätigen Magus. Die Bekehrung des Cyprianus erfolgt unter dem Eindruck der den Teufelshexereien überlegenen Zauberkunststücke des Christengottes, der durch die Unterschiebung eines Justinen ähnlichen Leichnams die Tugend Justinas gerettet und dem Teufel den Sieg über Cyprianus entrissen hat. Auch in Bhavabhutis Drama „Malati und Madhava" treten die Büßerin Kamandaki und ihre Schülerin Saudamini in der Weise eines deus ex machina auf: durch ihre übernatürlichen Kräfte greifen sie versöhnend ein.

Aber auch das Leiden als solches kann durch seine Abhängigkeit von transzendenten Mächten Verdunkelungen erfahren. Und zwar in doppelter Hinsicht: einmal in Beziehung zu einer vorausgegangenen Verschuldung und dann abgesehen von aller Schuld. Der erste Fall tritt dort ein, wo eine transzendente Macht an eine — menschlich betrachtet — geringfügige Verschuldung ein unverhältnismäßig schweres Leid knüpft, das außerdem mit jener Verschuldung keinen inneren Zusammenhang hat. In diesem Falle drängt sich unserem menschlichen Fühlen das Leiden als ein wenigstens überwiegend unverdientes auf, während doch unser Verstand die vom Dichter nun einmal als vor-

handen anerkannte übernatürliche Beziehung auf die vorangegangene Schuld festzuhalten gezwungen ist. Besonders störend tritt dieses Schwanken zwischen Verdientem und Unverdientem dann an dem Leiden hervor, wenn die Schuld vom Dichter nur nebenbei herangezogen, nur vorübergehend berührt und vielmehr das Leiden in seiner immanent menschlichen Schwere und Tiefe in den Vordergrund gerückt wird. So ist es im Ajas des Sophokles. Nur nebenher werden zwei Züge von Überhebung gegenüber den Göttern aus des Ajas früherem Leben angeführt, um die schwere Heimsuchung durch Athene zu begründen. Weitaus überwiegend ist der Eindruck, daß der Wahnsinn und die Schmach, von denen Ajas getroffen wurde, ein unverhältnismäßig fürchterliches, unverdient grausames Geschick seien. Der Dichter trägt zu diesem Eindruck besonders dadurch bei, daß nach seiner Darstellung Ajas in der Tat ein größeres Anrecht auf die Waffen des Achilles als Odysseus hatte und sich daher, als sie diesem zugesprochen wurden, mit Recht tiefgekränkt fühlen mußte. Und auch sonst erscheint Athene in diesem Drama als eine äußerst parteiisch waltende Göttin. So schwebt also um das Leid des Ajas ein unklares Ineinander von Verdientem und Unverdientem. Auch in den Eindruck, den das furchtbare Geschick Philoktets hervorbringt, kommt eine kleine Trübung. Sein Leiden erscheint als eine gänzlich unverschuldete Heimsuchung durch die Götter; nur durch eine Bemerkung des Neoptolemos wird im Leser der Gedanke angeregt, daß ein Versehen, das er sich im Heiligtum der Chryse habe zuschulden kommen lassen, nach Götterwillen den ganzen Jammer über ihn gebracht habe. Besonders die indischen Dichtungen gehören hierher. In Nala und Damajanti ist es das Versäumen einer Waschung, in Sakuntala eine Unachtsamkeit gegen einen müden Büßer, in Urvasi ein Sichversprechen bei einem heiligen Schauspiel, wodurch gemäß transzendentem Zusammenhange Unheil und Jammer heraufbeschworen wird.

Eine Verdunkelung anderer Art kommt in das tragische Leiden, wenn wir wissen, daß dem leidenden, kämpfenden Helden eine transzendente Macht helfend, zu gutem Ende führend, erlösend zur Seite steht. Den Leiden wird hierdurch etwas von ihrem Ernste genommen; es sind Leiden, hinter denen uns schon Überwindung und Befreiung zu stehen scheint. Hierdurch ist die tragische Wirkung des Leidens erheblich abgeschwächt. Odysseus, der hartverfolgte Dulder, kommt bei Homer, nachdem er Kalypso verlassen, durch den von Poseidon erregten Seesturm in höchste Not. Doch wissen wir, indem wir den der süßen Heimat zu-

strebenden Helden mit den wütenden Elementen ringen sehen, daß überlegene Götter ihn aus der Bedrängnis glücklich hinausführen werden; wie denn auch in der Tat Athene und Leukothea seine Retterinnen werden. Hierdurch wird die Tragik seiner Lage verringert. Aus Homer ließe sich noch eine Fülle von Belegen hierfür beibringen. Ähnlich ist es bei Tasso. Die Mühsale und Kämpfe der Christen erfahren in ihrer Schwere und Ernsthaftigkeit eine Einbuße, weil wir sehen, daß die Christen unter dem Schutze ihres Gottes und seiner Engel stehen. Durch das uns beständig vor Augen geführte wirksame Eingreifen Gottes zugunsten der Christen wird uns der Gedanke aufgedrängt, daß alle ihre Leiden nur vorübergehender Art seien und bald Sieg und Triumph folgen werde. Am meisten empfinden wir diese Abschwächung des Tragischen an den Leiden Gottfrieds, da dieser ganz besonders unter göttlichem Schutze steht. Dagegen wird Leid und Untergang der Heiden durch keine derartige Abschwächung des Tragischen getroffen. Genau gesprochen handelt es sich in diesem Falle um ein unorganisches Auftreten *abbiegender* Faktoren im tragischen Leiden. Die Hinüberführung des tragischen Leidens in glücklichen Ausgang kündigt sich in unorganischer Weise an.

4. *Die griechische und die christliche Transzendenz in ihrem Verhältnis zum Tragischen*

Die Vorstellung des transzendenten Schicksals störte, so sahen wir, das Tragische nicht nur in der griechischen Dichtung, sondern das Transzendente brachte, auch wo es in römische, indische, jüdische, christliche Vorstellungen gekleidet auftrat, prinzipiell gleiche Störungen in der dichterischen Darstellung des Tragischen hervor. Natürlich darf hieraus nicht geschlossen werden, daß alle diese Religionen die gleichen Bedingungen für die Ausgestaltung des Tragischen enthalten. Vielmehr sind die Bedingungen hierfür in den genannten Religionen nach Gunst und Ungunst äußerst verschieden. Nur über die griechische und christliche Weltanschauung seien in dieser Beziehung einige Worte gesagt.

Wenn wir an die religiösen Voraussetzungen denken, auf denen die Schöpfungen der drei großen griechischen Tragiker beruhen, so stellt sich uns eine Welt vor Augen, in der die Vorstellung von einem fluchartig wirkenden, zum Schrecklichen geneigten, nur schwer zu besänftigenden, besonders an menschliche Überhebung anknüpfenden Schicksal eine beherrschende Stellung einnimmt. So verschieden auch bei jedem der drei tragischen Dichter diese Voraussetzungen ausgestaltet sind: in jedem

Falle bildeten sie einen günstigen Boden für die tragisch schaffende Phantasie. Mögen die transzendenten Mächte die Form eines gestaltlosen dunklen Hintergrundes haben oder als individuelle Göttergestalten hervortreten, stets sind es hochragende Menschen, gewaltige Heroen, erhabene Geschlechter, die sie mit unversöhnlicher Feindseligkeit verfolgen und in ungeheures Leid und endlich in Untergang stürzen. Nimmt man nun noch dazu, daß diese Wut des Schicksals in der Regel durch irgendeinen Frevel des von Leid Verfolgten hervorgerufen ist, so erhellt, daß jene religiösen Voraussetzungen die dichterische Phantasie mit aller Entschiedenheit in die Richtung des Tragischen drängen mußten. Und um so stärker war dieses Drängen, als die griechische Sage durch eine Anzahl ungeheuer gewaltiger Sagenkreise, in denen jener düstere Schicksalsglaube zu erschütterndem Ausdruck gebracht war, der tragisch gestimmten Dichterphantasie vorgearbeitet hatte.

Hiergegen halte man nun das Christentum mit seinem liebenden, allerbarmenden Gott, der dem Sünder, wenn er nur der Reue zugänglich ist, gnadenvoll vergibt. Die Seele des Christen findet, auch wenn sie noch so verloren und verkommen, noch so leiderfüllt und gemartert ist, in dem Glauben an Gott und seinen Sohn Halt und Wonne. Durch das Christentum geht siegreiche Erlösungszuversicht; bis in Kreuz und Schmach und Tod hinab reicht die Macht der Erlösung; dem Tod ist die Macht genommen; hinter der Nacht dieser Welt tut sich unvergängliche Seligkeit auf. Ein Dichter, der von diesem Glauben erfüllt ist und ihm in der Dichtung voll und erschöpfend Ausdruck geben will, muß geneigt sein, nicht nur das Leid des Gerechten, sondern auch das des nicht völlig verstockten Sünders ins Gute und Versöhnte umzubiegen, um auf diese Weise die Liebe und Gnade Gottes einleuchtend zu erweisen. Dem Boden des ursprünglichen, unabgeschwächten Christentums ist das Hinüberleiten des Tragischen zu mildem Ausgange angemessener als das unerbittliche Durchführen desselben. Und ist der christliche Dichter schon so kühn, seinen Helden in den Tod zu führen, dann läßt er doch, wofern er das eigentümlich Christliche auch in der Dichtung zur Ausprägung bringt, mit starker Betonung die Hoffnung auf die jenseitige Seligkeit hervortreten. Hierdurch aber ist ein erhebendes Moment von so siegreicher Kraft eingeführt, daß der tragische Eindruck stark herabgemindert wird. Schon im elften Abschnitt (S. 223 f.) habe ich diesen Punkt berührt. Besonders bezeichnend nach diesen Seiten ist Calderon. Seine Faustdichtung — der Wundertätige Magus — endet mit

triumphierendem Märtyrertum; sein Prometheusdrama wird durch einen deus ex machina zur Versöhnung, Verzeihung, Hochzeit hinausgeleitet. Die tragische Entwicklung pflegt bei Calderon, mag sie innerlich noch so notwendig gefordert sein, umgebogen zu werden. Biegt doch auch die christliche Urtragödie in überschwengliche Herrlichkeit um: auf den schmachvollen Kreuzestod des Sohnes Gottes folgt die Besiegung der Macht des Todes in Auferstehung und Himmelfahrt. Die Abschwächung der Tragik durch die Gewißheit von den Himmelsfreuden zeigt auch der Märtyrer Polyeuct bei Corneille: leidenschaftlich strebt er nach dem Märtyrertod als seinem höchsten Glück. Auch an diejenige Tragödie Goethes kann hier erinnert werden, deren Schluß er in entschieden christlichem Geiste gestaltet hat: an den zweiten Teil seines Faust. An der Leiche Fausts wird die Hölle durch die gute, heilige Macht des Weltalls besiegt, die Seele Fausts wird dem Teufel entrissen und in die himmlische Glorie emporgehoben.

Weiter ist zu bedenken, daß die echte christliche Tugend das Gepräge der Demut, Sanftmut, leidenden Ergebenheit trägt. Das ursprüngliche, unverfälschte Christentum ist der Entfaltung straffer, blanker, auf sich beruhender Männlichkeit wenig günstig. Ohne Zweifel aber ist *diese* Art von Menschlichkeit ein geeigneterer Boden für das Gedeihen tragischer Dichtung als *jene*. Mit dem erwähnten Charakter des Christentums hängt dann weiter das gebrochene, geängstigte Wesen des christlichen Gemütes zusammen, die Gedrücktheit und Zermürbtheit durch das Sündenbewußtsein und durch jenseitige Bekümmernisse, die Leidenschafts- und Sinnenfeindschaft und Weltentfremdung. Die tragische Dichtung aber erfordert freien, wagenden Schwung der Seele, starke, tapfere, verständnisvolle Weltlichkeit, ein Zuhausesein in den Leidenschaften und Weltgefühlen. Mit allen diesen Hemmnissen hatte die Entwicklung des Tragischen im alten Griechenland nicht zu kämpfen.

Auf der andern Seite freilich darf nicht verkannt werden, daß die Zwiespältigkeiten und Risse, die durch das Christentum in die Welt des Geistes gekommen sind, und die hierdurch bedingten Vertiefungen und Zuspitzungen der Innerlichkeit mittelbar und späterhin der Entwicklung der tragischen Dichtung günstig wurden. Aber eben doch erst „mittelbar und späterhin". Gestalten wie Hamlet und Lear, Manfred und Kain, Faust und Tasso sind nur unter Voraussetzung der durch das Christentum in die Welt gekommenen Spaltungen, Gebrochenheiten und Widersprüche des Geistes möglich geworden. Aber es mußte doch zuvor eine

Verarbeitung und Umgestaltung jener christlichen Entfremdungen und Zerrissenheiten durch den ganz anders gearteten modernen Geist erfolgen, ehe ein Boden entstand, der die tragische Dichtung zu Blüte bringen konnte.

5. Das Tragische und der moderne Geist

Die moderne Weltanschauung ist das Element, in dem allein das Tragische seine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwicklung finden kann. Wenn ich hier von „moderner" Weltanschauung rede, so fasse ich hierin nicht etwa nur solche Ansichten zusammen, die mit dem Christentum einfach gebrochen haben und ihm feindselig gegenüberstehen. Vielmehr besteht nach meiner Überzeugung die Möglichkeit, den Geist des Christentums in die moderne Weltanschauung aufzunehmen. Mir schwebt eine Religion vor Augen, die in so grundwesentlichen Stücken mit dem Christentum übereinstimmt, daß sie sich mit vollem Recht als Christentum bezeichnen darf, und in die anderseits die Weite und Freiheit des modernen Geistes eingegangen ist.

Auf dem Boden der modernen Weltanschauung nun tritt das Schicksal dem Menschen nicht in der Form einer fremden, willkürlichen, gewalttätigen, überraschenden Macht, nicht in der Form des Wunders und Zaubers gegenüber. Das Schicksal ist in den Menschen selbst hineingerückt[1] und äußert sich als eine sachlich-notwendige Verkettung. So ist hier Trennung und Durchbrechung aufgehoben und an ihre Stelle Einheit und Gesetzlichkeit getreten. Die gesetzlich geordnete Welt stellt, eingerechnet den in ihr stehenden Menschen, einen einheitlichen Zusammenhang dar. Das Schicksal ist *immanenter* Art.

Doch möchte ich diese immanente Schicksalsauffassung nicht einfach im Sinne des Pantheismus gedeutet sehen. Ich halte damit durchaus für vereinbar die Annahme eines überweltlichen, das Endliche überragenden Gottes, die Annahme von Selbstbewußtsein und Persönlichkeit im Absoluten. Das Wurzeln des *gesamten* Weltgeschehens, des Weltalls als *Ganzen* in einem überweltlichen Grunde schließt die immanente Natur des Schicksals keineswegs aus. Der springende Punkt besteht darin, daß das Weltgeschehen keinen unterbrechenden Eingriff, kein

[1] So weist Goethe die Transzendenz des Schicksals im Trauerspiel mit den Worten ab, daß das Schicksal „einerlei" mit der entschiedenen Natur des Menschen sei (Brief an Schiller vom 26. April 1797). Vgl. Robert Petsch, Goethe und das Problem des Tragischen (Goethe-Jahrbuch von 1917, S. 3—41).

Aufheben des ursachlichen Zusammenhanges, kein Hereinspringen des Übernatürlichen in den Lauf der Natur erfahre. Und diese Bedingung ist auch dann erfüllbar, wenn dem Absoluten, neben seiner Immanenz in der Welt, auch noch Überweltlichkeit zugesprochen wird.

So kommen denn auf dem Boden der modernen Weltanschauung alle jene Einengungen und Verunstaltungen des Menschlichen, alle jene unwürdigen Vorstellungen von der Stellung des Menschen zum Göttlichen in Wegfall, die, wie wir gesehen, der befriedigenden Entwicklung des Tragischen im Wege stehen; ebenso fehlen hier alle jene Verwirrungen und Verdunkelungen von Leid, Schuld und Versöhnung, die durch die Transzendenz des Schicksals entstehen. Nur innerhalb der modernen Weltanschauung vermag sich das Tragische nach seinen furchtbaren und erhebenden Seiten, nach Kraft und Schärfe seiner Synthesen rein und erschöpfend zu entwickeln. Es war eine gewaltige Verirrung, wenn manche spekulative Ästhetiker, besonders Schelling, in dem antiken Schicksalsdrama die vollkommenste Gestalt der Tragödie erblickten.[1]

In der dritten Auflage dieses Werkes durfte ich schreiben: man höre in der Gegenwart öfters Stimmen, welche die Unverträglichkeit der modernen Weltanschauung mit dem Tragischen verkünden, das Tragische als eine überwundene, altmodische Gefühlsweise ansehen, die mit der Freiheit und Weite der modernen Weltauffassung in Widerspruch trete. Ich habe dabei auf Richard Dehmel und Hermann Bahr hingewiesen. Jener weist das Tragische im Namen des „Monismus" ab, in dem er die einzig angemessene Gestalt der modernen Weltanschauung findet. Und Hermann Bahr erklärt: die neue Kultur werde amoralischen Charakter tragen; daher werde das Tragische für sie alles Sinnes entbehren.[2]

[1] Schelling findet besonders im Ödipus das wahrhaft Tragische verwirklicht. Dort sei Notwendigkeit und Freiheit im menschlichen Geschehen in ein vollkommen befriedigendes Verhältnis gebracht (Werke, Bd. 5, S. 693 ff.).

[2] Genauer verhält sich bei Dehmel die Sache folgendermaßen. Das Tragische, so findet er, hat zur Voraussetzung eine jenseitige Macht, durch die eine diesseitige Willenskraft zur Selbstvernichtung ausgewählt wird; „eine gottgewollte Ausnahmestellung des Helden" liegt in allem Tragischen vor. Ich kann in dieser Auffassung vom Tragischen nur ein seltsames Mißverstehen erblicken. Ich möchte wissen, ob bei Shakespeare, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel auch nur die leiseste Bestätigung der Ansicht Dehmels vom Wesen des Tragischen zu finden ist. Alles entwickelt sich hier in immanent-menschlicher Weise; alles wird durch natürliche, menschliche Triebkräfte erzeugt. Und wie vom Wesen des Tragischen, so hat Dehmel auch von dem, was ihm als moderne Weltanschauung gilt, eine im höchsten Grad bezweifelbare Ansicht. Er setzt die moderne Weltanschauung einem „Monismus" gleich, demzufolge unser Ich in „die seelisch wie leiblich allmächtige Kraft- und Stoffwechsel-Trieb-

Heute glaube ich im Gegenteil eine starke Hinwendung der Modernen zur tragischen Lebensstimmung wahrzunehmen. Überaus häufig treffe ich bei nachdrücklich modernen Schriftstellern auf Gedankengänge, in denen das Wesen des Lebens, des Geistes, des Menschlichen als von tiefer Tragik gebrochen erschaut wird. Je innerlicher, je ursprünglicher, je kraftvoller gelebt werde, um so mehr sei das Leben ein Sichabarbeiten in Zwiespälten und Widersprüchen. Zweifellos sind an dieser Wandlung in der Stellung zum Tragischen die ungeheuren Erlebnisse des Weltkrieges und der Revolution wesentlich beteiligt. Wo das Grundgefüge der Kultur, der geistigen und sittlichen Welt zusammenzustürzen droht oder wirklich zusammenstürzt: dort ist ein fruchtbarer Boden für das Entstehen tragischer Lebens- und Weltgefühle geschaffen.[1]

Das immanente Schicksal tritt in doppelter Form auf. Hiervon hat schon der sechste Abschnitt gehandelt (S. 103 ff.). Entweder tun sich uns in der Verknüpfung der Handlungen und Ereignisse große geistige, sittliche Mächte, allgemeine Ordnungen sinnvoller Art, freilich nicht in begrifflicher Deutlichkeit, sondern in ahnend-schauender Weise kund. Wir glauben das Walten sinnvoller überindividueller Gesetze zu schauen; wir

gewalt" eingeordnet ist. „Wir sind Tauschmasken eines Verwandlungsgeistes, der wohl noch sinnlich auflösende, aber nicht mehr geistig erlösende Vernichtungskämpfe anzetteln kann." Und das Sittliche besteht nur in einem unablässig verwandlungsfähigen „Instinkt". Hiermit hat Dehmel wohl die Anschauung einer großen Anzahl Moderner, aber sicherlich nicht schlechtweg die moderne Weltanschauung, wie er glauben machen will, gekennzeichnet. Übrigens würde es selbst auf dem Boden des Dehmelschen Monismus und sittlichen Relativismus zu wirksamen Ausgestaltungen des Tragischen kommen können (Gesammelte Werke, Bd. 9; in der Abhandlung über Tragik und Drama, S. 17 ff., 60 ff.). Noch bei weitem anfechtbarer sind die geistreichen Einfälle Hermann Bahrs. Seine Ansicht vom Tragischen habe ich bereits (S. 290) gekennzeichnet. Die Tragödie taucht den Kulturmenschen vorübergehend in das überwundene, aber noch immer lüstern ersehnte Chaos schmutziger, wilder Triebe ein, um ihn dann um so mehr das Geordnete und Gereinigte der erreichten Kultur fühlen zu lassen. Da wir nun, wie Bahr meint, einer Kulturstufe entgegengehen, wo wir eine solche tragische Kur nicht mehr brauchen, so wird auch die Kunst der Zukunft durchaus untragisch sein. In der neuen Kultur werden die Laster öffentlich und mit gutem Gewissen geübt werden. Auf dieser amoralischen Kulturstufe hat jene tragische Kur keinen Sinn mehr. Jeder fällt dann eben mit heiterem Gleichmut zeitweilig in tierische Zuchtlosigkeit zurück (Dialog vom Tragischen, S. 33, 44, 49 ff.).

[1] Bezeichnend ist, daß Friedrich Gundolf und Emil Ludwig in ihren Werken über Goethe trotz ihrer grundverschiedenen Einstellung zu ihm und ihrer weit auseinandergehenden Beurteilung dennoch darin übereinstimmen, daß sie das Innenleben Goethes als in weit höherem Grade in tragischen Spannungen, Zerklüftungen und Schmerzen verlaufend darstellen, als dies in irgendeinem der früheren Werke über Goethe geschehen ist.

hören das Schicksal schreiten. Überragende Mächte greifen durch die menschlichen Dinge hindurch, — allerdings nicht als ein Äußeres, Jenseitiges, sondern als die den menschlichen Dingen selber innewohnende Triebkraft. Oder das Schicksal besteht nur in der sinnvollen Art, wie die Einzelereignisse als solche in Einzelverknüpfung miteinander stehen. Hier ergibt sich sonach kein Eindruck durchwaltender, weithin verknüpfender Ordnungen. Dort hatte das Schicksal die energische Bedeutung wirklicher sinnvoll tätiger Mächte und Gesetze; hier ist es nur in einem ideellen Sinn zu verstehen: die Verknüpfungen der einzelnen Ereignisse als solcher machen den Eindruck des Menschheitlich-Bedeutungsvollen. Die Verdichtung dieses den Erscheinungen anhaftenden Wertes zu Substanz und Ursache fehlt hier. Der sechste Abschnitt sprach mit Rücksicht auf diese beiden Arten des immanenten Schicksals von dem Tragischen der Weltordnung, des Weltgesetzes, des objektiven Schicksals und dem Tragischen des Einzelgeschehens (S. 104). Dort war auch die bei weitem stärkere tragische Wirkung der ersten Form hervorgehoben. Man kann dies beispielsweise an den Tragödien Heyses wahrnehmen. Mag man an seinen Hadrian, an Don Juans Ende, an Maria von Magdala denken, überall ist das Gegenteil des Schicksalswuchtigen vorhanden. Sie zeichnen sich durch das psychologisch Fesselnde, durch den Reichtum an sinnreichen Verknüpfungen aus; allein es fehlt der Eindruck der großen Mächte.

Wird das immanente Schicksal in der ersten, stärkeren Form dem Fortgange der Handlung eingepflanzt, so kann dies in verschiedenen Graden der Vollkommenheit geschehen. Entweder gelingt es dem Dichter, die Verknüpfung der Handlungen und Begebenheiten und das Walten der hohen Mächte zu einer festen, dichten objektiven Einheit zu verschmelzen. Die hohen Mächte geben sich uns nicht als etwas erst vom Dichter Hinzugetanes, Hineingelegtes zu fühlen, sondern sie scheinen einfach und ohne Bemühen und Wissen des Dichters zu dem Zusammenhange der Ereignisse und Handlungen zu gehören. Im höchsten Grade empfangen wir diesen Eindruck von Shakespeare. Aus der jüngsten Vergangenheit gehört Konrad Ferdinand Meyer zu den Dichtern, die in besonders hohem Grade den Eindruck des streng und voll Schicksalsmäßigen erzeugen. In seinem Heiligen beispielsweise hat man das Gefühl, daß die unselige Verstrickung, die Thomas Becket und den König in ihre Netze zieht, Schritt für Schritt mit der Macht eines unentrinnbaren furchtbaren Schicksals vorwärtsschreitet. Oder es ist die Einheit

der großen Mächte und des menschlichen Geschehens nicht in vollkommenem Maße vorhanden. Wir kommen nicht ganz von dem Eindrucke los, daß der Dichter das Walten des Schicksals erst hinzubringe, den Zusammenhang der Handlung in entgegenkommendem Sinne einrichte. Das immanente Schicksal ist hier nicht völlig in die Objektivität des Geschehens eingegangen, sondern trägt einen subjektiven Beigeschmack an sich. Selbst bei Schiller können wir uns zuweilen eines solchen Eindrucks nicht erwehren. Überhaupt gehören alle Dichtungen hierher, wo sich aus dem Gange der Geschicke die in diesem oder jenem Sinne leitende und knüpfende Hand des Dichters herausspüren läßt. So ist es in Goethes Wilhelm Meister, in Mörikes Maler Nolten, in Jean Pauls Dichtungen. In Viktor Hugos Châtiments ist die Tragik des geknechteten, aber seinen Freiheitsmorgen ahnenlassenden Frankreich von erhabener, aber doch fühlbar subjektiv gefärbter Schicksalsgewalt.

6. Das Übernatürliche in modernen Dichtungen

Da die supranaturalistischen Anschauungen, und nicht erst seit den letzten Jahrzehnten, von der modernen Bildung als überlebt empfunden werden, so hat es sein Mißliches, wenn in der modernen Welt Dichtungen entstehen, in denen die Handlung einem transzendenten Schicksal, sei es antiker oder christlicher Art, unterworfen wird. Jedoch sind gewisse Unterschiede zu machen. Zuerst sind jene Fälle gänzlich abzusondern, wo der Dichter gewissen Personen seiner Dichtung den Glauben an das Walten übernatürlich eingreifender Mächte gibt und ihre Handlungen von diesem Glauben bestimmt werden läßt. Dies ist natürlich dem Dichter erlaubt, — vorausgesetzt, daß die Zeit, in der seine Personen leben, ihre Umgebungen und Charaktere einen derartigen Glauben als wahrscheinlich erscheinen lassen. Wallenstein ist überzeugt, daß die menschlichen Geschicke von den Gestirnen her gelenkt werden; und doch ist Wallenstein keine Tragödie des transzendenten Schicksals. In Calderons Leben ein Traum läßt der König Basilius infolge seines astrologischen Aberglaubens Sigismund von Kindheit an in einen einsamen Turm sperren; somit steht die ganze Handlung des Dramas unter der Herrschaft des Glaubens an einen transzendenten Fluch. Und doch entwickeln sich die Charaktere und Ereignisse, wenn auch in phantasievoller, so doch durchaus in immanent menschlicher Weise.

Betrachtet man nun die Fälle, wo das transzendente Schicksal zu den objektiven Bestandteilen gehört, so erhebt sich vor allem die

Frage, ob der Dichter den Eindruck zu erwecken verstanden habe, daß sein Genius von dem Glauben an das antike Schicksal, die christliche Vorsehung oder irgendeine andere transzendente Macht gewaltig bewegt, unwiderstehlich getrieben sei. Steht der Dichter wie eine große, elementare, seherische Macht hinter dem transzendenten Schicksal in der Dichtung, so ist es möglich, daß sich der Leser über das Störende, was sie für die moderne Weltanschauung hat, über das unserem Fühlen und Denken Fremdartige an ihr leicht hinwegsetzt, ja überhaupt nicht einmal zu dem Gefühl des Störenden kommt. Freilich wird es nur einem wirklich großen Dichter gelingen, den modernen Leser ohne peinlichen Widerstand in den Vorstellungskreis eines — wenn auch nur künstlichen — Glaubens an ein übernatürliches Schicksal, sei es antiker, christlicher oder anderer Art, zu versetzen. Eines der gewaltigsten Beispiele dafür ist Wagners Nibelungenring. Ich sehe dabei ganz ab von der Musik; schon durch die Dichtung als solche wird der verständnisvolle Leser derart überwältigt, daß er sich mit den Mächten, Ordnungen, Leidenschaften, Schmerzen jener Götter und Übermenschen Eins fühlt. Auch Siegfried Lipiner weiß uns in seiner von wahrhaft metaphysischer Tragik erfüllten Jugenddichtung „Der entfesselte Prometheus" durch das ursprünglich Quellende und hemmungslos Strömende seiner Dichterkraft derart zu beflügeln, daß wir uns gern und ganz in seine Götter- und Heroenwelt hinaufheben lassen.

Gebricht es dagegen dem Dichter an dieser seherischen, wunderwirkenden Kraft, dann erhält die übernatürliche Ordnung der Dinge den Charakter des Unwahrhaften, falsch Anspruchsvollen, Spielerischen, Frostigen, Läppischen. Die Dichtung scheint von uns zu fordern, daß wir in den Wundern der übernatürlichen Welt etwas besonders Tiefes, Beziehungsvolles, Geheimnisreiches finden sollen, und doch entdeckt der Leser nur künstliche Fäden, seltsame Schnörkel, hohle Puppen, ein mühsam in Gang gesetztes Räderwerk. Selbst bedeutende Dichter sind auf solche Abwege geraten. Tieck läßt in seiner Genoveva Gott als eine die Menschen versuchende, prüfende, strafende, belohnende, in die Seligkeit aufnehmende Macht eingreifen. Und diese ganze christliche Wunderwelt ist mit einer Mischung von Gefühlstrockenheit, süßlicher Schwärmerei und sonderbarer Freude an äußerlichem Zierat und Klingklang dargestellt. Das Verhältnis des Dichters zu dieser Welt ist das Gegenteil starken, ursprünglichen Herauslebens. Das Gleiche gilt von seinem Kaiser Oktavianus. Wiewohl hier eine Welt geschildert wird, in der

letzten Endes Liebe, Natur, Gottheit in einer erhabenen Symphonie zusammenklingen, so herrscht doch vielfach — z. B. dort, wo sich ein Affe und eine Löwin in die Handlung mengen — ein trockener Wunderkram. Noch peinlicher berührt uns Brentanos Drama „Die Gründung Prags", das von einem erdrückenden Wust und unentwirrbaren Knäuel von Wundern, Zauberwerk, Prophezeiungen, symbolischen Träumen vollgestopft ist. An vielen Zügen erkennt man die Genialität des Dichters; bei weitem überwiegend aber ist der Eindruck nüchterner Zügellosigkeit, matten Tiefsinns, pedantischer, künstelnder Geheimnis- und Heiligtuerei. Aus der Gegenwart nenne ich Eduards Stuckens als „Mysterium" bezeichnetes Drama „Gawan". Trotz zahlreicher Schönheiten wirkt das Stück als Ganzes doch wenig befriedigend. Und dies rührt vor allem von der künstelnd-frommen, spielerisch-treuherzigen Art her, wie die Himmels- und Höllenmächte behandelt sind. Das Heilige erscheint auf die Stufe des Spukes herabgedrückt. Und wird man denn selbst den zweiten Teil des Goethischen Faust von einem in dieser Richtung liegenden starken Mangel freisprechen können? Auch in Wagners Parsival hat die Einführung der christlichen Mythologie etwas künstlich Schwärmerisches. Die Tragik Kundrys und Amfortas leidet darunter.

Doch noch andere Bedingungen müssen erfüllt werden, wenn das Vorkommen übernatürlicher Lenkungen und wunderbarer Eingriffe in modernen Dichtungen nichts Störendes haben soll. Die übernatürlichen Ereignisse müssen einen faßbaren natürlich menschlichen Sinn haben, wenn ihre Tragik und überhaupt ihr dichterischer Wert nicht stark herabgesetzt werden soll. Es ist eine Art Selbstauflösung, Selbstenthüllung, was gefordert wird: aus all den Wundern und Geheimnissen soll unwillkürlich und ungezwungen ein rein menschlicher Zusammenhang hindurchleuchten. Dem sich vertiefenden Leser sollen sich aus den übernatürlichen Verschlingungen immanent menschliche Entwicklungen und Schicksale als zusammenhaltender Sinn herstellen. Und um so befriedigender wirkt die Dichtung, je strenger und erschöpfender die übernatürlichen Beziehungen von einem einheitlichen menschlichen Sinn durchwaltet werden. Dagegen empfinden wir es als empfindlichen Mangel, wenn den übernatürlichen Vorgängen ein menschlicher Sinn überhaupt fehlt, aber auch wenn ein solcher Sinn wohl vorhanden ist, jedoch an Unverständlichkeit, Dunkelheit, widerspruchsvoller Beschaffenheit leidet. Wie ragt in dieser Hinsicht nicht der erste Teil des Goethischen Faust über den zweiten empor! Oder man vergleiche etwa Gerhart Hauptmanns

Versunkene Glocke mit Karl Hauptmanns Bergschmiede. Dort schließt sich das Wunderbare zu einem bestimmten einheitlichen Sinn zusammen, während hier die Wunderwelt vielfach über ein nebelhaftes Hin- und Herwogen nicht hinauskommt. Hierher gehört auch der besonders bei den deutschen Romantikern vorkommende Fall, daß aus den wunderbaren Vorgängen zwar allerhand bedeutsame Ahnungen hervorblicken, diese aber sich zu keinem deutlichen und übereinstimmenden Zusammenhang fügen. Es bleibt bei einem schwebenden, flatternden Hin und Her von vielsagend scheinenden Anklängen, es setzt sich aber aus ihnen keine Melodie zusammen. Man vergegenwärtige sich nur Novalis Heinrich von Ofterdingen oder die romantischen Abschnitte in Hoffmanns Kater Murr. Auch Immermanns Merlin, soviel Schönes er auch enthält, verwirrt uns geradezu durch eine Überfülle geheimnisvoller Anklänge. Aus der Gegenwart mag an das mit vieler Kunst gebaute Drama Emil Ludwigs „Atalanta" erinnert sein. Die menschlichen Vorgänge — es handelt sich um die Kalydonische Eberjagd — sind durchaus in das Walten transzendenter Mächte eingefügt. Auf der einen Seite steht die düstre, wilde Gigantenwelt, auf der anderen das helle Reich der Olympier; damit verknüpft sich der besondere Gegensatz der zeugenden, gebärenden Göttin Kybele und der spröd-jungfräulichen Artemis. Ich glaube nicht, daß es dem Dichter gelungen ist, diesen Gegensätzen und ihrem Eingreifen in die menschlichen Ereignisse einen durchsichtigen und einheitlichen menschlichen Sinn zu geben. Insbesondere ist der dunkle Schicksalsspruch, mit dem die Moira das Leben des Meleagros vor seiner Geburt an das Verbrennen eines bestimmten Scheites Holz geknüpft hat, trotz allem Bemühen des Dichters nicht zu vergeistigender Symbolik gebracht; es bleibt ein fetischartiger Rest bestehen. Auch Siegfried Lipiners „Adam" und „Hippolytos" (deren lyrischer Wohllaut und seherischer Tiefsinn den Leser erfreuen und fesseln) können doch nur als Versuche gelten, in das Zusammenwirken transzendenter Mächte und menschlicher Leidenschaften einen einheitlichen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Am ehesten läßt man sich ein unruhiges Hin- und Herscheinen von allerhand sinnvollen Andeutungen noch in Zauberstücken oder Märchen gefallen. Doch ist es auch in solchen Fällen besser, wenn sich die wunderbaren Züge zu einem einheitlichen Sinn zusammenschließen. So ist es in Tiecks Runenberg, wo ein Tragisches des inneren Zwiespaltes — es handelt sich um die Tages- und Nachtseite des menschlichen Wesens — in Märchenform behandelt ist. In Strindbergs Traumspiel schließen sich, trotz mancher

Dunkelheiten im Einzelnen, doch im Wesentlichen die Szenen und Personen zu einem einheitlichen Sinn zusammen. Wir hören die indische Lehre von dem Dasein als einem wirren, unauflöslich widerspruchsvollen Traume, der das Menschenherz mit müder und heißer Erlösungssehnsucht erfüllt. Hans Müllers Drama „Das Wunder des Beatus" ist eine Dichtung voll blühender Märchenpoesie. Zunächst scheint Alles einen reinen, klaren Sinn zu haben: wie Maria Dulce, die am ganzen Körper gelähmte wunderliebliche Tochter des Königs von Kastilien plötzlich durch den Sänger Beatus, einen Fremdling, der wie das ewig junge Leben vor sie hintritt, geheilt wird: dies ist Romantik im besten Sinne des Wortes. In den folgenden Akten dagegen folgt eine Unstimmigkeit auf die andere; derart, daß sich der Leser oft ratlos findet, wie er sich die Wandlungen und Umkippungen der Personen zurechtlegen solle. Wenn ich so urteile, so liegt nicht etwa eine übertriebene Forderung hinsichtlich der Einheit des Zusammenschlusses zugrunde. Vielmehr erkenne ich an, daß die Einführung des Wunderbaren naturgemäß allerlei Arabesken- und Rankenwerk im Gefolge hat, und daß es übertrieben und pedantisch wäre, wenn man von jedem nebensächlichen Zuge einen bestimmten und deutlichen Beitrag zu dem einheitlichen sinnvollen Zusammenhang erwarten wollte.

Eine besondere Gestalt nimmt diese Bedingung in solchen Dichtungen an, die uns einerseits in eine ernstgemeinte, geordnete Menschenwelt versetzen, in diese aber anderseits übernatürliche Kräfte eingreifen lassen. Jetzt bleiben also nicht nur Zauberspiele und Märchen, sondern auch alle solche Dichtungen beiseite, die eine Welt der Götter, Halbgötter, Teufel und dergleichen zu ihrem Hauptgegenstande haben.

In dieser so abgegrenzten Gruppe von Fällen nehmen wir eine Darstellung menschlicher Entwicklung, die unter dem Einfluß übernatürlicher Mächte steht, besonders dann mit Befriedigung hin, wenn wir uns angesichts der in dem Innern eines Menschen auf *übernatürliche* Weise hervorgebrachten Veränderung sagen, daß sie ebensosehr durch die *natürliche* Entwicklung dieses Menschen gefordert sei. Eine Stimmung, ein Gefühlserlebnis, ein Entschluß, eine Tat ist durch einen übernatürlichen Eingriff angeregt oder erzeugt worden; und doch wünschen wir den Eindruck davonzutragen, daß dieser innerliche Vorgang *im Sinne der immanent menschlichen Entwicklung* dieses Individuums gelegen sei. Mit anderen Worten: der übernatürliche Eingriff in das Innenleben einer Person muß als äußere Verselbständigung,

als Objektivierung eines zum Innenleben dieser Person gehörenden Motivs erscheinen, wenn wir völlig befriedigt sein sollen.

So sind die Hexen, die Macbeth erscheinen und die bösen Wünsche in ihm erregen, nichts Anderes als der gleichsam hinausverlegte böse Dämon seines eigenen Selbst. In noch stärkerem Maße gehört der Goethische Faust in seinem ersten Teile hierher. Faust wird durch Mephisto und sein Zauberwesen, also auf transzendentem Wege in Staub und Kot herabgezogen. Alle diese Erniedrigungen aber liegen in der Richtung der inneren Anlagen Fausts, wie wir sie aus den ersten Selbstgesprächen kennen lernen. Wir haben das Gefühl, daß Faust auch ohne Mephisto, rein durch die in seiner eigenen Brust liegenden Zwiespälte und Überspannungen, zu solcher Verirrung und Sünde gelangen konnte und mußte. Dagegen erscheint der Liebestrank in Wagners Tristan als ein so gewalttätiger Zaubereingriff, daß er kaum als die Verselbständigung eines Innenvorganges aufgefaßt werden kann. Mag auch in ihm ein symbolischer Sinn enthalten sein (man kann an das Irrationale, Dämonische, Elementare der Liebe zwischen Tristan und Isolde denken): so liegt doch in jenem transzendent zufallsartigen Eingriff etwas Störendes, die Tragik Abschwächendes. Anders dagegen, nebenbei bemerkt, ist der Liebestrank in der Götterdämmerung zu beurteilen; denn hier bewegen wir uns in einer Götter- und Halbgötterwelt, in einer mythologischen Weltordnung. Hier genügt es daher, daß dem Liebestrank, der in Siegfried das Bild Brünhildes auslöscht, ein in das Ganze sich einfügender Sinn innewohnt. In Wilbrandts Meister von Palmyra, dieser Dichtung voll reifer Schönheit und milder Tragik, ist das Übernatürliche in allen drei Beziehungen zu reiner Befriedigung gestaltet.

Beiläufig war schon von den verschiedenen Möglichkeiten die Rede, wie der moderne Dichter seinen Gegenstand in eine übernatürliche Welt versetzen kann. Der Dichter kann *erstlich* Zauber-, Traum-, Märchenwelten erfinden, Welten, die aus der Lust des Dichters am Spielen und Schweifen, aus seinem Ergötzen an Wunder und Unlogik entsprungen sind. Welche entgegengesetzte Behandlungsweisen hier möglich sind, mag der Hinweis auf Raimunds volkstümlich-phantastische Dramen und auf Strindbergs feinschmeckerisch kunstreiches Traumspiel zeigen. Eine *zweite* Möglichkeit besteht darin, daß der Dichter zu der Welt der Götter, Halbgötter, Heroen greift, seine Phantasie mit mythologischem Zuge und Schwunge erfüllt und so modern nachgefühlte Mythologie erzeugt. In diesen beiden Fällen ist die übernatürliche Ordnung der

Dinge das Naturgemäße. Sobald die beiden ersten der vorhin aufgezählten Erfordernisse erfüllt sind, können wir an derartigen Dichtungen des Übernatürlichen volle Freude empfinden. Schwieriger und kritischer verhalten wir uns gegenüber dem dritten Falle. Hier läßt der Dichter das Übernatürliche in eine mit vollem Ernst dargestellte geordnete Menschenwelt, der wir uns als verwandt fühlen, hineinragen und eingreifen. In diesem Falle ist auch noch die Erfüllung der dritten Bedingung erwünscht. Aber auch wenn dieser Bedingung volles Genügen geschehen ist, kommt es noch darauf an, ob die menschliche Kulturwelt so dargestellt ist, daß sie das Eingreifen von Wundern als glaublich erscheinen läßt. Daher empfiehlt es sich, den menschlichen Vorgängen die Färbung der Sage zu geben. Dies kann auf mancherlei Weise geschehen: durch ungeglätteten, treuherzigen, naturwüchsigen Ton, durch das Umwehtwerden der Gestalten von Dämmer und Nebel, durch Fernbleiben alles dessen, was ausdrücklich an moderne Bildung und Gesittung gemahnt. In hohem Grade wirkt die Musik in dieser Richtung. Man möge an Marschners Oper „Hans Heiling" oder an Wagners Fliegenden Holländer denken: vor allem durch die Musik sind wir in die Sphäre des geheimnisvoll Sagenhaften entrückt, und so fühlen wir die transzendenten Eingriffe als zum Gegenstand gehörig. Je mehr die dargestellte Menschenwelt an das Räderwerk der modernen Staats- und Gesellschaftsordnung, vielleicht gar an moderne Strafgesetzgebung und Polizei, oder an moderne Aufklärung und Ernüchterung erinnert, um so schwerer ist es, sie mit der eingreifenden Wunderwelt in glaubliche Übereinstimmung zu setzen. Hamlet, Macbeth, Goethes Faust können zeigen, wie es der Dichter machen müsse, um den Eindruck des sagenartig Ferngerückten zu erzielen. Wenn bei dem Romantiker Hoffmann eine spukhafte Geisterwelt ohne weiteres in die geordnete, nüchterne Menschenprosa hereinplatzt, so wird dies nur dadurch erträglich, daß einerseits diese Gespensterwelt mit der Naivität und Sicherheit des völlig Selbstverständlichen geschildert wird und anderseits der Dichter mit einer gewissen zweifelhaft machenden, halb auflösenden Ironie über seinen Spukgebilden schwebt. In manchen Tragödien Strindbergs, so in seiner Gespenstersonate, waltet ein ähnlich schroffer Dualismus von nüchternstem Alltag und tollem Gespenstertreiben.

In jeder Beziehung möglichst unglücklich verfährt mit der Einführung übernatürlicher Mächte die sogenannte Schicksalstragödie der Deutschen. Sie griff auf die antike Vorstellung des tückisch wütenden, auch den

Edlen und Unschuldigen hinterrücks anfallenden und in Greuel und Verderben reißenden Geschlechterfluches zurück. In dem Umkreis dieser Vorstellungsweise kann natürlich jenes Erfordernis, das ich als das Zugrundeliegen eines sinnvoll menschlichen Zusammenhanges bezeichnet habe, nicht befriedigt werden; geschweige denn daß von einer Auflösung des Übernatürlichen in einen menschlichen Innenvorgang die Rede sein könnte. Das erste der vorhin namhaft gemachten Erfordernisse jedoch — das ahnungstiefe Hingerissensein des Dichters von der darzustellenden übernatürlichen Welt — läßt sich auch in der modernen Schicksalstragödie bis zu einem gewissen Grade erfüllen. Zeugnis dessen ist Schillers Braut von Messina, wo ein sinnloser Schicksalsfluch wie eine düster geheimnisvolle, feierliche Macht dargestellt ist.[1] Die übrigen Schicksalstragödien dagegen zerren das antike Schicksal mehr oder weniger zur Karikatur herab. Besonders bei Werner und Müllner gebärdet sich das Schicksal höchst kleinlich, läppisch, spukhaft. Wie kindisch ist nicht die Rolle, die in Werners vierundzwanzigstem Februar eben dieser Kalendertag, das große Messer und die Sense spielen! In Müllners Schuld hat der Schicksalsfluch seinen Ursprung in der von einer Zigeunerin wegen eines verweigerten Almosens ausgesprochenen Verwünschung. Am ärgsten geht es in desselben Dichters neunundzwanzigstem Februar zu: das Schicksal benimmt sich wie ein alberner Dämon, der die Menschen martern will. Mehr Einfachheit, Größe und Würde als bei diesen beiden Dichtern hat das Schicksal in Grillparzers Ahnfrau, einem Drama, das trotz dem ausdrücklichen und starken Widerspruche des Dichters eine Schicksalstragödie im ungünstigen Sinne des Wortes ist.[2] Houwald wieder läßt uns in seinem Drama „Das Bild" im Unklaren: man weiß nicht recht, ob man in den unsinnigen Zufällen das Walten eines geheim vergeltenden Schicksals oder nichts weiter als Zufälle erblicken solle. Sein Leuchtturm dagegen ist eine ausdrückliche Schicksalstragödie. Auch Heinrich Heines William Ratcliff gehört hierher: ein romantisch gespenstisches, balladenartiges Schicksal schwebt über den Häusern MacGregor und Ratcliff und macht sich in allerhand geheimnisvoll sich

[1] Ich halte es für ein gänzlich vergebliches Bemühen, wenn versucht wird, aus Schillers Braut alles unmittelbare Eingreifen eines Übersinnlichen in den Tatsachenverlauf hinauszudeuten und die volle Verantwortlichkeit der Personen für ihre Taten hineinzuerklären. So ist es bei Petsch (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, S. 257 ff.) und bei Kühnemann (Schiller; München 1905; S. 557).

[2] Ich habe mich hierüber ausführlich in meinem Buch über Grillparzer (2. Aufl., S. 151 ff.) ausgesprochen.

wiederholenden und parallel laufenden Erscheinungen, in nebelhaften Doppelgängern und dergleichen geltend. Zu dem Allen kommt nun noch, daß die Schicksalstragiker es zumeist nicht verstehen, die menschlichen Vorgänge in sagenhafte Weite zu rücken. In eine nüchterne Welt tritt unvermittelt der Schicksalsspuk ein. Auch in dieser Beziehung bildet die Braut von Messina eine Ausnahme: die Handlung ist hier in die Pracht, Feierlichkeit und Würde eines erlesenen Heroentums emporgehoben. Außerdem ist hier ein solcher Reichtum des rein Menschlichen vorhanden und in den Vordergrund gerückt, daß der Schicksalsfluch und was damit zusammenhängt, davon weit überwogen wird. Übrigens findet man Anklänge an die „Schicksalstragödie" auch sonst mannigfach in der deutschen Romantik. In Friedrich Schlegels Alarcos wird gegen den Schluß hin die Prophezeiung Claras von ihrem Tode für alle, die an ihrem Tode schuld sind, zu einem transzendenten Schicksal. Auch in Mörikes zartgestimmter, poesievoller Dichtung „Maler Nolten" ist die feindliche Macht letzten Grundes ein geheimnisvolles spukhaftes Schicksal. Am ehesten lassen wir uns Schicksalsspuk in der Oper gefallen: hier sorgt die Musik für Entrückung in sagenhafte Ferne. Der von Friedrich Kind gedichtete Text zu Webers Freischütz ist voll von Vorzeichen im Stil der „Schicksalstragödie".

Stellt die sogenannte Schicksalstragödie eine der schlimmsten Entartungen der Behandlung des transzendenten Schicksals dar, so kann man an Wagners Nibelungenring lernen, wie sich in der Hülle transzendenter Gestalten und Schicksalsknüpfungen Welt- und Menschheitsgeheimnisse der tiefsten Art zu ahnungsvollem, seherhaftem Ausdruck bringen lassen. Diese Dichtung ist voll von Wundern und Zaubern; ein Schicksalsfluch — an das Nibelungengold geknüpft — geht verderbend durch das Ganze; übernatürliche Welten schlingen sich durcheinander; dem oberflächlichen Betrachter scheint ein wahrer Knäuel von Geheimnissen vorzuliegen. In Wahrheit aber ist in dieser Götter- und Weltvernichtungstragödie ein großer, Göttliches, Menschliches, Teuflisches umspannender Ideenzusammenhang derart in die Gestalten, Ereignisse und Ordnungen übernatürlicher Welten hineingearbeitet, daß er als zusammenhaltende Einheit diese ganze, erstaunlich reiche Fülle von Wundern durchwaltet. Der Dichter zeigt uns, wie die Götterwelt, weil sie auf Gier, Trug und Wahn aufgebaut ist, trotz des Übererhabenen und Heiligheeren, was sie hervorgebracht hat, zugrunde geht. Aber das Verderben reicht weiter: auch der von Wotan mit hellsehendem Wissen vor-

bereitete und ins Leben gerufene Vertreter einer neuen, höheren Daseinsweise, Siegfried, dieser freie und furchtlose Held, der sich lachend und strahlend, sorglos und nichtwissend, mit siegreicher Selbstherrlichkeit darlebt, wird im Zusammenstoß mit den bösen, finsteren, fluchvollen Gewalten der Welt — Alberich und Hagen sind ihre Vertreter — ins Verderben gestürzt. Erlösung vom Dasein als einem von Schuld und Qual durchsetzten Kampfplatz ungeheurer Kräfte — dies ist die negative Erlösung, in welche die Götterdämmerung austönt. Man darf mit Nietzsche sagen, daß Wagner „in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heißt: daß er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat".[1]

[1] Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen; 4. Stück: Richard Wagner in Bayreuth; 2. Aufl. 1876; S. 69 (im 9. Abschnitt).

Neunzehnter Abschnitt

Das Rührendtragische und das Tragikomische

1. Allgemeines über das Rührende

Unter den Verbindungen, die der tragische Eindruck mit anderen ästhetischen Gefühlstypen eingeht, ragen durch ihre Innigkeit und Eigenart zwei hervor: das Rührendtragische und das Tragikomische.

Was die Verbindung des Tragischen mit dem Rührenden betrifft, so ist sofort klar, daß gewisse Gestaltungen des Tragischen die Rührung ausschließen. Wo die tragische Person in Leid und Untergang Bewunderung, Anerkennung oder auch Abscheu und Grauen erweckt, dort bleibt dem tragischen Eindruck das Rührende fern. Wo dagegen die tragische Gestalt vorwiegend Mitleid hervorruft, dort kann sich leicht Rührung entwickeln. Mitleidfühlen ist nicht schon mit Gerührtsein gleichbedeutend; wohl aber kann es sich leicht mit Rührung verknüpfen.

Der nahe Zusammenhang von Tragik und Rührung hat hier und da dazu geführt, den Eindruck des Tragischen durch das Rührende zu erklären. Besonders bei Schiller erscheint das Rührende als das dem Tragischen eigentlich entsprechende Gefühl. Es ist dies nicht zufällig. Schiller überschätzt — ähnlich wie Lessing — die Bedeutung des Mitleids innerhalb des Tragischen. Die tragische Kunst wird von ihm geradezu als die Kunst definiert, die sich das Vergnügen des Mitleids zum Zwecke setzt. Damit aber ist ihm der Satz gleichbedeutend: „Der Zweck der Tragödie ist Rührung." Oder er drückt sich auch so aus, daß die Form der Tragödie in der „Nachahmung einer rührenden Handlung" besteht.[1]

Soll in das Verhältnis des Rührenden zum Tragischen Klarheit kommen, so muß zunächst über das Wesen der Rührung Klarheit bestehen. Die Rührung bildet den Gegensatz zu kraftvoller Anspannung, zu männlichem Sichemporrichten. In der Rührung fühlen wir eine gewisse Lösung und Erweichung unseres Inneren. Es ist, als ob die strenge Gebundenheit unseres Inneren nachließe, die Spannung sich lockerte, die Starrheit zerginge und flüssig würde. An diesem Lösungsgefühl ist nun besonders dies bemerkenswert, daß wir es nicht einfach nur als Schwächung unseres Lebensgefühls empfinden. Vielmehr liegt eine Syn-

[1] Schiller, Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7, S. 208 (in der Abhandlung „Über die tragische Kunst").

these vor: die Rührung fällt sowohl unter das geschwächte, als auch unter das gehobene Selbstgefühl. Wir spüren die Rührung unmittelbar zugleich als Beides: als Herabsetzung und als Belebung unseres Selbstgefühls. Die Lösung der Spannung macht sich uns zugleich als eine Anregung und Auffrischung fühlbar.[1]

Schon hieraus ergibt sich, daß Rührung und Mitleid nicht zusammenfallen. Das Mitleid charakterisiert sich durch ein gewisses Sicheinsfühlen mit dem Leid eines Anderen. Davon ist in dem Wesen der Rührung nichts zu finden. Das Lösungsgefühl, als welches sich uns die Rührung darstellte, kann sich mit Mitleid verknüpfen. Aber es gibt genug Rührung, die von Mitleid nichts an sich hat. Wenn ich über das frohe Spielen eines unschuldigen Kindes gerührt bin, so fehlt jede Voraussetzung für Mitleid. Es ist ja eben kein Leid vorhanden, mit dem Mitleid gespürt werden könnte.

Soll das Wesen der Rührung vollständig gekennzeichnet werden, so ist auf den Kontrastzustand hinzuweisen, den die Rührung stets voraussetzt. Rührung kann nur entstehen als Sichabheben von einem Bewußtseinszustand der Spannung, Härte, Festigkeit. Das Lösungsgefühl setzt einen Bewußtseinszustand von mehr oder weniger Gespanntheit voraus. Dieser Spannungszustand kann einen hohen Grad haben: das Bewußtsein ist verhärtet, erstarrt. Dann besteht die Rührung in der Erweichung dieser Verhärtung. Über das Herz des Vaters ist durch die Schändlichkeiten seines verlorenen Sohnes eine Versteinerung gekommen. Da tritt dem Vater aus irgendeinem Zuge, den er an den Worten oder Handlungen des Sohnes wahrnimmt, die im Grunde doch gute Natur des Sohnes entgegen, und seine Versteinerung löst sich. In diesem Falle spreche ich von schroffer Rührung. Jener Spannungszustand kann aber auch lediglich den Grad der mittleren Lebensfestigkeit haben, wie er sich bei jedem normalen Menschen als Bedingung seines Leistens, Arbeitens und Genießens entwickelt. In den meisten Fällen bildet dieser durchschnittsmäßig vorhandene Halt des Lebensgefühles den Hintergrund, von dem sich die Rührung abhebt. Wenn uns der Anblick geduldigen Ertragens von Krankheit oder reine, schlichte Herzensgüte oder die Erinnerung an die weit zurückliegende eigene Kindheit rührt, so ist in der Regel nur diese mittlere Lebensfestigkeit dasjenige, was in Rührung übergeht. Ich spreche in solchen Fällen von weicher Rührung.

[1] Über das Rührende handle ich ausführlich im 2. Bande des Systems der Ästhetik, S. 267—292.

Von der schroffen und weichen Rührung ist ein anderes Gegensatzpaar innerhalb der Rührung wohl zu unterscheiden: die herbe und die gewöhnliche oder einfache Rührung. Herb nenne ich die Rührung dann, wenn bei aller Gelöstheit unseres Inneren das Ich sich doch gleichsam in Händen behält, seinen Untergrund und Kern als nicht völlig in Weichheit zergangen fühlt. Wir haben bei aller Gelöstheit dennoch die Gewißheit der Möglichkeit, uns innerlich aufzurichten, uns wieder fest zu machen. Die Bedingungen für Festigkeit sind uns nicht abhanden gekommen. Wir schämen uns daher der herben Rührung nicht. Wir fühlen sie als mit unserer Männlichkeit nicht in Widerspruch stehend. In der einfachen Rührung dagegen geht das Ich schlechtweg in seine Erweichung auf. Jene Gewißheit, die Fähigkeit zum Starkwerden behalten zu haben, kommt hier nicht als Einschlag der Rührung vor. Hier liegt daher die Gefahr der weichlichen, schlaffen Rührung nahe.

Es handelt sich um zwei einander sich kreuzende Gegensatzpaare. Die schroffe Rührung muß nicht immer in herber Gestalt auftreten; sie kann auch als gewöhnliche Rührung vorkommen: der Zustand der Erstarrung kann sich in haltlose Zerweichung auflösen. Und die weiche Rührung wiederum muß nicht notwendig die Gestalt der gewöhnlichen Rührung annehmen, sondern kann auch den herben Typus zeigen. Auch auf dem Boden der mittleren Lebensfestigkeit kann die Rührung weit entfernt von weichem Zerfließen bleiben und sich des Einschlages gesunder Kraft bewußt sein.

Soll die Verbindung des Tragischen mit Rührung untersucht werden, so kommt noch folgender Unterschied in Betracht. Wenn ich einem Kunstwerk gegenüberstehe, so kann das Gefühl der Rührung in mir dadurch entstehen, daß in dem Kunstwerk Personen dargestellt werden, die von Rührung ergriffen sind. In diesem Falle ist die Rührung des ästhetischen Betrachters ein Nachfühlen der von der objektiven Person des Kunstwerks gefühlten Rührung. Faust bei Goethe wird durch die Osterglocken und den Ostergesang gerührt. Die Rührung des Lesers entwickelt sich in Übereinstimmung mit dieser gegenständlichen Rührung. Ich will in kurzem Ausdruck die Rührung des ästhetischen Betrachters in solchen Fällen als objektive Rührung bezeichnen. Von subjektiver Rührung dagegen rede ich dort, wo uns im Kunstwerk keine Rührung vorgefühlt wird, sondern ohne eine solche Vorlage rein vom Betrachter aus Rührung entsteht. Gretchen im Faust wirkt in vielen Szenen rührend; aber dieses Rührungsgefühl des Betrachters ist nicht etwa ein Parallel-

vorgang zu einer Rührung, die Gretchen empfindet oder zu der Gretchen einer Person in der Dichtung Veranlassung gibt. Sondern Gretchen ist eben eine solche Gestalt, die den Betrachter zu Rührung zu stimmen geeignet ist.

Hält man sich das hiermit in den Grundzügen angedeutete Wesen der Rührung vor Augen, so leuchtet ein, daß eine innere Verwandtschaft zwischen Rührung und Tragik besteht. In der Rührung, so sahen wir, tritt eine Lösung eines gespannten, harten Bewußtseinszustandes ein. Dieses Weichwerden des Festen in uns empfinden wir als eine Durchschütterung unseres Gemütes oder doch als etwas, das einer solchen nahekommt. Die Rührung spielt zwischen zwei gegensätzlichen Zuständen: das eine Glied des Gegensatzes löst sich in das andere auf. Dieses Umschlagen in den Gegensatz macht sich uns als eine Erzitterung unseres Inneren, als ein Nachlassen des inneren Haltes, als eine Durchschüttelung fühlbar. Ähnlich ist es im Tragischen. Wir erinnern uns an das Tragische als Kontrastgefühl (S. 63 ff.). Unser Erwarten und Fordern, so sahen wir, erfährt eine Hemmung, einen Gegenstoß. Und noch in einer anderen Beziehung spielt das tragische Erleben in einem Gegensatze: Niederdrückungs- und Erhebungsgefühle vereinigen sich in ihm; es entsteht ein Auf und Nieder in unserer Seele; wir schwingen uns empor, werden herabgerissen und tauchen wieder in die Höhe. Hierin sahen wir die eigentliche tragische Erschütterung (S. 254). Was also Rührung und Tragik als innerlich verwandt erscheinen läßt, das ist die durch das Ineinander gegensätzlicher Zustände bewirkte Durchschüttelung oder Durchschütterung des Bewußtseins.

2. Die Verbindung von Tragik und Rührung

Überlegt man, wie sich die tragische Entwicklung mit Rührung verbinden kann, so lenkt sich die Aufmerksamkeit wohl zunächst auf das Vorkommen von Gerührtwerden an der tragischen Person. Wie der Leidensgang der tragischen Person überhaupt ein günstiger Boden für jähe Wandlungen ist, so kann es hier auch leicht zu plötzlichem Erweichen erstarrter Seelenzustände, zu plötzlichem Hinschmelzen in Rührung kommen. In solchen Fällen gehört also die Rührung zu den Innenvorgängen der tragischen Person, und der Betrachter erlebt seinerseits Rührung in hiermit parallellaufender Weise.

Entweder fügt sich nun das Gerührtwerden so in die Entwicklung der Tragik ein, daß sie ein Glied in der Steigerung des Tragischen bil-

det. Oder das Gerührtwerden der tragischen Person kann umgekehrt eine Linderung des Tragischen oder gar seine Umbiegung zu versöhntem Ausgange bedeuten. Für die erste Möglichkeit kann Coriolan als Beispiel gelten: dieser Mann aus klingendem Erz wird durch das Flehen der Mutter bis zu Tränen bewegt und zum Aufgeben seiner feindseligen Absichten gegen Rom bestimmt. Auch Uriel Acosta bei Gutzkow bietet ein gutes Beispiel: der glaubensstarke Held wird durch die Bitten der Mutter, der Geliebten, der Brüder derart zerweicht, daß er sich zum Widerrufe entschließt. Für die zweite Möglichkeit kann an Faust und an den verlorenen Sohn der Bibel erinnert werden. Faust, verzweifelnd, im Begriffe, die Giftschale an den Mund zu führen, erfährt durch die Osterglocken und den Ostergesang eine süße Lösung seines dumpfen, gepreßten Gemütes. Wie der Vater den verlorenen Sohn zwar verkommen, aber zerknirscht zurückkehren sieht, weicht sein Zorn, und tiefes Mitleid erfaßt ihn. Hier besagt die Rührung die Abbiegung des Tragischen in der Richtung auf Versöhnung hin. Andere Male dagegen liegt in der Rührung nur eine Milderung des Tragischen vor. Man kann an die Erweichung Brünnhildens durch das Flehen Siegmunds im zweiten Akt der Walküre oder an die Erweichung Wotans durch die Bitten Brünnhildens im dritten Akt denken. Dort liegt eine Linderung der Tragik Siegmunds und Sieglindens, hier Brünnhildens vor.

Aber auch abgesehen von dem Vorkommen gegenständlichen Gerührtseins in dem Verlauf der tragischen Dichtung kann das Schicksal der tragischen Person rührend wirken. Wir haben es dann mit der rein subjektiven Rührung des Lesers oder Zuschauers zu tun. Diese subjektive Rührung kann niemals der „schroffen" Art angehören. Denn Verhärtung und Erstarrung ist mit dem Zustande ästhetischer Stimmung schlechtweg unverträglich. Ein Übergang von Verhärtung in Lösungsgefühle kann wohl bei Personen der Dichtung, nicht aber im künstlerisch gestimmten Betrachter vorkommen. Die Verhärtung der gegenständlichen Person kann vom Betrachter nur in der Weise von Phantasievorstellungen, nicht als wirkliches Gefühl nacherlebt werden. Dagegen findet der Unterschied der herben und der gewöhnlichen Rührung auf die subjektive Rührung des ästhetischen Betrachters ohne weiteres Anwendung.

Herbe Rührung geht von tragischen Verläufen besonders dort aus, wo sich die Rührung des Betrachters an das Geschick heldenstarker Seelen knüpft. Hier geht etwas von der männlichen Haltung der gegenständlichen Person in die Rührung des Betrachters über. Wallenstein, der

mit Weltgeschicken zu kämpfen gewohnt ist, kommt, als er, ohne es zu wissen, rings von Feinden umstellt ist, in eine still beschauliche, einfach menschliche Stimmung. Dies wirkt in hohem Grade männlich-rührend. Die letzten Reden Götzens von Berlichingen, ebenso Andreas Hofers in dem Trauerspiel Immermanns wirken in ähnlicher Weise. Die Rührung ist hier gleichsam durch die starken, tapferen Gefühle hindurchgegangen, zu denen wir durch die genannten Helden aufgerufen wurden. Hierher gehört auch der König Lear am Schluß der Tragödie: wo die furchtbare Wut des Wahnsinns von ihm läßt und der hilflose Greis zum Vorschein kommt, werden wir von herber Rührung überwältigt. Ebenso wenn in Wagners Walküre Wotan, der willensgewaltige Gott, in ratloser Not ausruft: „Der Traurigste bin ich von Allen"; und wenn im folgenden Akte Brünnhilde, die leuchtend stolze Jungfrau, schmerzzerknickt vor Wotan liegt. Die Odysseusgestalt bei Hauptmann ist wahrhaft gesättigt von rührender Wirkung männlicher Art. Auch an das Entsagen großer, tapferer Seelen, an ihr Verzichten auf Glück, an ihr großmütiges Zurücktreten kann sich Rührung dieser Art knüpfen. Ich erinnere an das Entsagen des Thoas und Eugeniens bei Goethe. Es gibt freilich auch ein Entsagen, das die Größe des Tragischen nicht erreicht; man denke etwa an die Entsagung Beatens in Gutzkows Weißem Blatt. Dann ist natürlich auch die Rührung nicht der Weihe des Tragischen teilhaftig. Rührendes von besonders herber Art findet sich vielfach bei Ebner-Eschenbach: so im Gemeindekind, in der Totenwacht. Unter den antiken Dramen ist die Alkestis des Euripides reich an rührender Wirkung.

Doch nicht nur starke Willensnaturen, sondern auch Wesen weicherer Art können herbe Rührung erzeugen. Es kommt nur darauf an, daß die Geschicke dieser Personen uns durch ihren gewaltigen Zug ernst und männlich stimmen. So ist es bei Desdemona, Ophelia, Julia. Sodann kommt es auf die Darstellungsweise des Dichters an: ist diese von markiger, wuchtiger, rauher Art, zeigt sie zurückgehaltenes, sich karg gebendes Gefühl, dann fließt auch in die Rührung etwas von fester, aufrecht bleibender Haltung ein. Man kann dies so recht deutlich an Jean Paul sehen: wo er — und es ist dies nicht im entferntesten etwa nur ein seltener Fall bei ihm — seine Sentimentalität mit männlich emporgerichteter Haltung paart, dort ist auch die Rührung, die er erweckt, kein bloßes Zerfließen, sondern in aller Erweichung behält das Gemüt etwas Straffes und Festgewurzeltes. Ähnliches gilt von Hauptmanns Hannele. Auch eine Gestalt wie Christine in Schnitzlers Liebelei wirkt in

herberer Weise rührend. Und soweit Schönherrs Dramen Rührung erwecken, entbehrt diese nicht des herb Zusammenziehenden.

Was die Rührung der gewöhnlichen Art betrifft, so fehlt hier, wie wir gesehen haben, das Sichstemmen gegen die umsichgreifende Erweichung. Doch ist auch diese Art der Rührung eine wohlberechtigte Äußerungsweise. Denn Weichheit muß nicht notwendig Weichlichkeit und Erschlaffung sein; wenn auch zuzugeben ist, daß diese Gefahr hier näher als bei der herben Rührung liegt.

Vor allem entsteht die gewöhnliche Rührung gegenüber solchen Personen, die im Ertragen des Unglücks leidendes Hinnehmen, trauriges Entsagen, sentimentales Sichwiegen im Schmerze an den Tag legen. Noch günstiger wird der Boden für das Gedeihen dieser Rührung, wenn es sich dabei um unschuldige, reine, hochherzige Seelen handelt. Besonders Schiller liebt seinen Frauen Beides zu geben: Hochherzigkeit verknüpft mit Sentimentalität, mit zerfließendem Verhalten im Leide. So wirken denn auch Amalie, Luise, Thekla, Maria Stuart rührend in diesem weicheren Sinne. Noch mehr ist hier an Jean Paul zu erinnern: viele seiner Gestalten, besonders weibliche, sind mit einer die ganze Seele zum Hinschmelzen bringenden, durch kein Gegengewicht gehemmten Sentimentalität geschildert; so daß auch die Rührung keiner Hemmung begegnet. Die Tragik Gustavs, Emanuels, Lianens ist mit Rührung überladen. Allein trotz des Übermaßes ist auch in diesen Fällen bei Jean Paul die Rührung von der falschen, unechten, wohlfeilen Abart dieses Gefühls weit entfernt. Schon durch den bei ihm mit der Rührung stets verknüpften feurigen Adel der Weltanschauung ist dies unmöglich. Dagegen gehören Goethes Klärchen und Gretchen nicht hierher; ebensowenig Romeo und Julia, noch auch — trotz ihren vielen Klagen — Antigone und Philoktet. Schlichte Entschlossenheit, herbe, zusammengehaltene Stimmung, tapfere, gesunde Auflehnung geben dem Ertragen des Unglücks einen völlig anderen Charakter. Indessen braucht das Ertragen des Unglücks nicht gerade Sentimentalität zu zeigen, wenn diese Rührung entstehen soll. Schon die Kraftlosigkeit, das einfach leidende Verhalten im Unglück bringt diese Art Rührung hervor. In diesem Sinne gehört König Heinrich der Sechste bei Shakespeare hierher; ebenso Goethes Ottilie. Ovids Tristia sind reich an tragischer Rührung dieser Art. Auch der leidenden Kinder, sofern sie etwas von tragischer Größe an sich haben, ist hier zu gedenken: Prinz Arthur bei Shakespeare, Julian in Konrad Ferdinand Meyers Novelle „Das Leiden eines Knaben", Julia

in der Erzählung Edmondo de Amicis „Eine Schultragödie" wirken ausgesprochen rührend. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist auch Tennysons Enoch Arden. Schon die angeführten Beispiele zeigen, daß die Rührung der gewöhnlichen Art verschiedene Grade von Weichheit haben kann.

Es gibt tragische Dichtungen, in denen die einfache Rührung den durchgreifenden Ton bildet. Es ist dies dann der Fall, wenn die Person, die ihr Unglück mit weicher Tatlosigkeit, mit zerfließender Sentimentalität trägt, im Mittelpunkte der Dichtung steht und so dieser das entscheidende Gepräge gibt. Ich nenne Goethes Werther und Chateaubriands René. Diese Dichtung ist so recht ein Typus der sich in innerem Unglück sehnend verzehrenden Substanzlosigkeit.

Die Rührung der einfachen Art kann leicht in Ausartung übergehen. Dieser Rührung haftet gegenüber der herberen Art der Nachteil an, daß sie sich nicht in Synthese mit einem kräftigen Gemütszustande entwickelt. Daher geschieht es leicht, daß die Erweichung, die diese Rührung mit sich führt, als menschlich ungehörig, ja unwürdig empfunden wird. Das Rührende wird so gesteigert und gehäuft, daß der fein und gesund fühlende Leser oder Zuhörer sich gegen den vom Dichter erstrebten Gefühlszustand als etwas Ungesundes und Unerträgliches sträubt. In solchen Fällen spreche ich von falscher Rührung. Auch als wohlfeile Rührung kann ich diese Ausartung bezeichnen, weil hinter dieser Rührung wenig menschlicher Gehalt steckt und ihre Erzeugung wenig dichterische Kunst erfordert. Dichtungen, die auf solche Rührung ausgehen, kann man auch rührselig nennen. Sind es Dramen, so spricht man von Rührstücken. Mit diesem Worte meine ich sonach immer eine Ausartung. Ich werde daher Dramen wie „Ein Diener des Hauses" von Kennedy oder „Die Augen der Liebe" von Bojer, obwohl sie reich an Rührung sind, nicht als Rührstücke bezeichnen.

Besonders unter drei Bedingungen entsteht diese Ausartung des Rührenden. Erstlich wenn man die Absicht und das Bemühen des Dichters merkt, die Rührung weiter und immer weiter zu steigern. Der Dichter häuft sichtlich Tugend auf Tugend, Edelmut auf Edelmut, Entsagung auf Entsagung; er kann die Szenen nicht genug daraufhin zuspitzen, daß sie recht viel Rührung ergeben. Er möchte das Herz des Zuhörers gänzlich zerweichen, es völlig in Seufzer und Tränen zerfließen lassen. Wir fühlen, wie der Dichter an unserem Herzen zerrt, auf die wehrlosen Stellen unseres Gemütes unbarmherzig losarbeitet. In jedem feineren Zuhörer entwickelt sich unter dem Eindruck solcher

Dichtungen ein Gemisch von Ärger und Lachlust. Eine zweite Bedingung liegt in dem unpsychologischen Verfahren des Dichters. Das Verhalten der Personen, das Rührung hervorbringen soll, ist unwahrscheinlich motiviert, ist bis ins Unglaubliche übertrieben. Besonders häufig kommt es vor, daß der Edelmut, mit dem das Stück prunkt, überhaupt nach menschlichen Begriffen schier unmöglich ist oder sich doch wenigstens nicht mit dem vorausgesetzten Charakter verträgt. Daneben kann es noch drittens vorkommen, daß die rühren sollende Handlungsweise vom Dichter den Schein größerer Sittlichkeit erhält, als sie verdient. So wird besonders Edelmut häufig von Dichtern wie etwas ausgezeichnet Sittliches behandelt, während wir uns doch sagen müssen, daß eine weniger edelmütige, weniger auf das eigene Glück verzichtende Handlungsweise sittlicher gewesen wäre. Diese Bedingungen können natürlich jede für sich besonders, aber auch vereinigt wirken. Aus ihnen setzt sich der Boden zusammen, auf dem die lästigen Zumutungen der Rührstücke an unser Gefühlsleben erwachsen. Erinnere ich an Diderots Hausvater, an Ifflands Stücke „Der Spieler" und „Dienstpflicht", an Kotzebues Menschenhaß und Reue oder gar an Rollas Tod, an Feuillets Armen Edelmann, Dumas Cameliendame, Ohnets Hüttenbesitzer, so sind damit einige Dramen genannt, in denen jene drei Bedingungen verschiedentlich zusammenwirken. Hinsichtlich der dritten Bedingung ist mir Philippis Schauspiel „Der Dornenweg" als abschreckendes Beispiel in Erinnerung.

Besonders häufig verbindet sich in der Oper die Tragik mit Rührung. Man muß bedenken: die Musik verfügt über einen unausschöpfbaren Reichtum von Möglichkeiten, Durchbebungen, Aufweichungen, Hinströmungen unseres Inneren in namenlos überschwenglicher Weise zu erzeugen. Dumpf Gepreßtes zum Fließen zu bringen, bedrängend Gestautes zu lockern und zu lösen: dazu ist die Musik wie keine andere Kunst imstande. So ist es begreiflich, daß gerade in der Oper das Tragische die Farbe der Rührung so oft in der entschiedensten Weise erhält. Nicht immer freilich ist es Rührung in gutem Sinne, in die uns die Musik hineinzwingt. Auch das Tragische nimmt in der Oper oft genug den Charakter des Rührseligen an. Denkt man an Puccinis Madame Butterfly oder an seine Bohème, an Schrekers Oper „Der ferne Klang", an d'Alberts Tote Augen: so werden uns mannigfache Arten von tragischer Rührung gegenwärtig.

3. Äußerliche Verbindung von Tragik und Komik

Wenn ich in diesem Abschnitt das Rührendtragische und das Tragikomische zusammen behandle, so ist dies kein bloß äußerliches Zusammenbringen; vielmehr liegt eine gewisse innere Verwandtschaft vor. Gleich dem Rührenden hat nämlich auch das Komische und Humoristische mit dem Tragischen dies gemeinsam, daß unser Gemüt eine durch das Zusammensein von entgegengesetzten Bewußtseinszuständen herbeigeführte Schüttelung und Erschütterung erfährt. Das Komisch-Humoristische ist also mit dem Tragischen in derselben Richtung verwandt wie das Rührende. Das Rührendtragische und das Tragikomische gehören sonach darum zusammen, weil in beiden Fällen eine auf ähnlicher innerer Verwandtschaft der Glieder beruhende Gefühlsverwachsung vorliegt.

Eine erschöpfende Behandlung des Tragikomischen zu geben, ist nicht meine Absicht. Sollte dies geschehen, so müßte auf die Natur des Komischen und Humoristischen ausführlich eingegangen werden. Der zweite Band meines „Systems der Ästhetik" enthält eine umfangreiche Entwicklung des Wesens von Komik und Humor. Hier will ich versuchen, ohne Erörterungen über das Wesen der Komik und des Humors vorauszuschicken, die interessante Verbindung, die man als das Tragikomische zu bezeichnen pflegt, nach ihren hauptsächlichen Zügen in die richtige Beleuchtung zu rücken.

Der Name „tragikomisch" könnte zu der Annahme verleiten, als ob hier nur das Komische in dem üblichsten Sinne, das heißt: das Komische der objektiven Art als zur Vereinigung mit dem Tragischen tauglich gemeint wäre. Vielmehr muß an das Komische in seiner weitesten Bedeutung, also auch an Witz, Satire, Ironie und ganz besonders an die höchste Stufe des Komischen, den Humor, gedacht werden. Das Tragikomische ist in seiner interessantesten, entwickeltsten, am meisten von Weltanschauung gesättigten Form von humoristischer Tragik und tragischem Humor erfüllt.

Früher wurde von den dramatischen Dichtern das Gebiet des Tragikomischen nur selten betreten. In der letzten Zeit dagegen wird die tragikomische Behandlung mit Vorliebe gewählt. Es hängt dies, wie mir scheint, damit zusammen, daß vielen allermodernsten Dichtern die Tragödie als zu einfach, als zu wenig gewürzt und als zu sehr von Glauben an Größe und Hoheit erfüllt erscheint. Sie wollen etwas in sich Gebrocheneres, etwas zu den keckſten Entgegensetzungen Anlaßgebendes,

etwas den „Nerven" ungewohntere Eindrücke Verschaffendes liefern. Und vor allem wollen sie Gelegenheit haben, ihrer Sucht, alle Werte zu bezweifeln, alles Große und Gute ins Altmodische zu werfen, mit untergrabendem Witz, mit Satire zu behandeln, freien Lauf zu lassen. Und da scheint denn die Tragikomödie, als eine Dichtungsgattung, die das Tragische nach der Seite des Komischen wendet, so recht ein geeigneter Boden zu sein. Auf diese Weise entsteht ein Mißbrauch des Tragikomischen, dieser allerschwierigsten und in gewissem Sinne tiefsten ästhetischen Kategorie. Nur wahrhaft großen und die Welt tief deutenden Dichtern kann eine Tragikomödie gelingen. Heutigen Tages wagen sich nicht selten Dichterlinge an dieses Unternehmen.

Zunächst gilt es, die äußerlichen Verbindungen von Tragik und Komik abzusondern. Es gibt eine Menge dramatischer Dichtungen, in denen neben tragischen Gestalten und Schicksalen komische Personen und Verwicklungen, humoristische Menschen und Ergüsse vorkommen. Es ist ein bloßes Nebeneinander vorhanden; weder ist das Tragische komisch oder humoristisch durchsetzt, noch auch der Humor tragisch gebrochen. Noch häufiger ist ein solches Nebeneinander in den erzählenden Dichtungen zu finden. Wir erhalten den Eindruck: es gibt in der Welt hart neben den tragischen komische und humoristische Erscheinungen. Letzten Endes freilich geht auch bei dieser Nebeneinanderstellung Tragisches und Komisches zusammen. Denn der Gesamteindruck der Welt ist doch auch hier von beiden gegensätzlichen Seiten her bestimmt.

Ohne Zweifel ist schon für das dichterische Erzeugen dieses Nebeneinander von Tragik und Komik eine gewisse Sicherheit und Freiheit des künstlerischen Schaffens erforderlich. Besonders gilt dies hinsichtlich des Dramas. Ein Dichter, der seiner Tragödie komische und humoristische Gestalten, Züge, Verwicklungen einzuflechten versteht, erzeugt innerhalb der strengen, geschlossenen Einheit des Dramas eine Unterbrechung, die in hohem Grade belebend und überraschend zu wirken und den Eindruck des Wagenden, Geistfunkelnden, Genialen hervorzubringen vermag. Wir bewundern die Kraft, mit welcher der Dichter Schwierigstes und Widerstrebendstes zusammenbindet. Man vergegenwärtige sich insbesondere Shakespeare. Bei ihm findet sich allerdings auch eigentliche Tragikomik, Ineinander des Tragischen und Komischen. Doch von dieser innerlichen Verbindung ist noch nicht die Rede. Mit manchen Dramen jedoch gehört er in den gegenwärtigen Zusammen-

hang. Ich erinnere an Mercutio und die Amme in Romeo und Julia, an Menenius Agrippa und das Volk in Coriolan, an den Prinzen Heinz, Falstaff und die Seinigen in König Heinrich dem Vierten. Schiller gehört mit seinen Jugenddramen, Goethe mit Götz und Egmont hierher. Besonders geistreiche Verbindungen von Tragik mit Komik und Humor zeigt Grillparzer in seinen späteren Stücken. Man denke an die Liebesintrige zwischen Zawisch und Kunigunde in König Ottokar, an den Humoristen Naukleros in der Herotragödie, an das Liebesspiel zwischen Libussa und Primislaus in der Libussatragödie.

Das Nebeneinander von Tragik und Komik kann nun verschiedene Grade des Losen und Engen zeigen. In König Heinrich dem Vierten oder in Tiecks Kaiser Oktavianus sind die komischen Bestandteile bei weitem nicht so fest und organisch mit den tragischen verknüpft wie etwa in Coriolan oder in Kabale und Liebe. Doch auf diese Unterschiede will ich hier nicht eingehen.

Keinesfalls gibt das bloße Nebeneinander von Tragischem und Komischem das geringste Recht zu dem Titel „Tragikomödie". Sudermann bezeichnet sein Drama „Die gutgeschnittene Ecke" als Tragikomödie. Tatsächlich aber stellt dieses Stück ein bloßes Nebeneinander von tragischen Ansätzen (die in schwächlicher Weise ins Rührende hinübergeleitet sind) und von allerhand Komischem dar. Zu einer Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen ist auch nicht der leiseste Versuch gemacht. Aber auch Dehmels Mitmensch ist keine „Tragikomödie", am allerwenigsten, wie Dehmel will, ein Programmstück für den Typus des Tragikomischen. Wir haben ein ausgesucht gräßlich auslaufendes bürgerliches Trauerspiel vor uns, in das einige zynisch-komische (dieses Wort drückt keinen Tadel aus) Szenen eingeschaltet sind.

4. Die untere Stufe des Tragikomischen

Die Tragikomik verwirklicht sich in zwei Formen. Entweder ist das Komische ein Mittel, um Tragik hervorzubringen. Indem eine Person komische Züge entfaltet oder sich in Humor ergeht, wirkt sie ebendadurch tragisch. Die Tragik entsteht, wenigstens teilweise, aus dem Boden des Komischen. Das Komische wird dem Tragischen dienstbar gemacht. Hier liegt eine untere Stufe des Tragikomischen vor. Zu einem Verschmelzen beider Typen kommt es hier noch nicht. Man könnte fragen, warum ich nur rede vom Komischen als Mittel im Dienste des Tragischen und ihm nicht an die Seite stelle ein Tragikomisches, das dadurch entspringt,

daß umgekehrt das Tragische im Dienste des Komischen steht. Der Grund liegt darin, daß das Komische, indem es einem Tragischen zum Ursprunge dient, sich als Komisches weiter zu erhalten vermag, während das Tragische, wenn aus ihm Frohes, Übermütiges, Tolles hervorgeht, ebendamit als Tragisches zu existieren aufgehört hat. Es gibt Komisches grotesker, wilder, grausiger Art. In dieser Form besteht das Komische weiter, wenn es aus sich Tragisches erzeugt. Dagegen gibt es keine frohmütige, sanfte, harmlose Tragik.

Oder das Verhältnis des Tragischen zum Komischen ist noch innerlicherer Art: derselbe Zusammenhang, der tragisch wirkt, hat, indem er tragisch wirkt, zugleich Komisches in sich. Eine wesenhafte Einheit von Tragischem und Komischem ist vorhanden. Die zweite Form stellt eine höhere Stufe des Tragikomischen dar. Freilich bedeutet sie eine bei weitem schwierigere Aufgabe für den Dichter als die erste Form.

Für das Tragikomische der unteren Stufe findet sich bei Shakespeare vor allem Shylock als vortreffliches Beispiel. Seine grotesk-jüdische Art ist von seiner Tragik unzertrennlich. Die Tragik seines Wesens besteht in dem quälenden Gefühl, von den Christen verachtet, wie ein Auswurf behandelt zu werden. Dieses verächtliche Behandeltwerden aber entspringt aus seinen jüdischen Charaktereigenschaften, und diesen eben haftet Grotesk-Komisches in reichlichem Maße an. Bancbanus bei Grillparzer gehört insofern hierher, als seine pedantische Umständlichkeit, die etwas Komisches an sich hat, nicht wenig zur tragischen Gestaltung seiner Geschicke beiträgt. Daneben hat er einen gewissen gutmütigen, polternden Humor, der ihn auch in tragisch gefährlichen Lagen nicht verläßt. Auch dieser Humor gehört zum Hintergrund seiner Tragik. Ferner ist die Jüdin Rahel ein gutes Beispiel. Ihr Wesen gehört dem Bereiche des närrisch Spielenden, kindisch und kokett Tollköpfigen an. Und diese ihre Eigenart ist in hohem Grade an der tragischen Entwicklung ihres Loses beteiligt. Auch hier also erwächst das Tragische aus dem Boden des Komischen. Oder man mag an Rostands Cyrano denken. Dieses Drama, das eine geniale Bereicherung des Komischen und Humors bedeutet, gehört auch der höheren Stufe des Tragikomischen an. Davon sehe ich hier ab. Das Tragikomische der unteren Art kommt in diesem Drama insofern zur Geltung, als aus der grotesk kolossalen Nase Cyranos das rührendtragische Schicksal dieses Mannes hervorwächst. Noch sei auf Dostojewskys Roman „Die Brüder Karamasow" hingewiesen. Der eine Bruder, Dmitry, ist dort, wo er voll tierischer Gier und doch auch wieder

mit edlem Sehnen der Dirne Gruschenjka nachstellt, seinen nebenbuhlerischen Vater töten will, dann mit Gruschenjka ein wüstes Gelage begeht, hierauf des Vatermordes angeklagt und in schmachvolle Untersuchung gezogen wird, eine Gestalt von ergreifender Tragik. Diese Tragik erwächst aber zum Teil wenigstens auf komischem und humoristischem Grunde: denn seine leidenschaftliche und ungezügelte Natur, die ihn eben schließlich in schwere Tragik verwickelt, äußert sich teils in unfreiwillig komisch-kontrastvoller Art, teils in tollköpfigem Übermut und einem eigentümlich wilden und wüsten Humor.

5. Das Tragikomische der oberen Stufe

1. Tragischer Humor und humoristisch gebrochene Tragik

Ich fasse zunächst den Humor in seiner innerlichen Verbindung mit der Tragik ins Auge. Humor und Tragik sind wesensverwandt. Beide entspringen aus den Schranken, Härten, Zerrissenheiten, Widersprüchen der Welt. Aber sie geben sich dazu eine gründlich andere Stellung. Der Tragiker nimmt das Üble, mit dem er es zu tun hat, bitterernst, er ist davon erschüttert; der Humorist dagegen behandelt das Üble in spielender Mischung von Ernst- und Nichternstnehmen. Heines Wort von der „lachenden Träne im Wappen" des Humors paßt zwar nicht auf jedwede Form des Humors, zielt aber doch auf den Kern des Humors hin.

Wegen ihrer inneren Verwandtschaft und ihres zugleich bestehenden bedeutsamen Gegensatzes fordern beide Gestaltungen geradezu auf, sie miteinander zu verbinden. Und diese Paarung, so sagt man sich von vornherein, muß nicht nur eigenartig und fruchtbar sein, sondern auch etwas Tief-Ausschöpfendes für die Deutung von Leben und Welt in sich schließen. Und so bewegen sich denn gerade tiefsinnig angelegte Dichter auf diesem Gebiete der Verschmelzung von Tragik und Humor.

In doppelter Weise kann diese Verbindung herbeigeführt werden. Entweder nimmt der Humor eine tragische Grundstimmung in sich auf. Dies ist der tragische Humor. Oder der tragisch Erregte läßt in sein schweres Leid zugleich Humor hereinspielen. In diesem Fall will ich von humoristisch gebrochener Tragik sprechen.

Der tragische Humorist ergeht sich einerseits in tragischen Weltgefühlen; anderseits aber erhebt er sich über sie, überwindet sie im Humor. Einerseits also ist die Grundstimmung vorhanden, daß für das Große und Überragende in der irdischen Welt die Gefahr besteht, in

Kleinheit und Erniedrigung, in Not und Schmach, in Sturz und Untergang zu fallen. Anderseits aber entlastet sich der Humorist von der Schwere dieses Gefühls. Dies kann dadurch geschehen, daß er an dem Großen und Überragenden gebrechliche Seiten, faule Hintergründe, unrühmliche Verstecke, kurz „Allzumenschliches" wahrnimmt und mit Betonung hervorkehrt. Noch umfassender und tiefer wird die Überwindung, wenn sich ihm der ganze Weltlauf, obwohl er sich so großartig gebärdet, als töricht und nichtig enthüllt. Das Grauenhafte im Weltlauf erscheint dann zugleich als ungeheure Posse.

Nur ganz große Dichter sind der Bewältigung dieser schwierigen Synthese fähig. Vor allem steht mir Jean Paul vor Augen. Von Ottomar in der Unsichtbaren Loge angefangen zeigen viele seiner Gestalten tragischen Humor der kühnsten Art. Sodann ist mit Nachdruck Ibsens Peer Gynt zu nennen. Zwar nicht die Person Peer Gynts selber kommt dafür in Betracht; wohl aber die hinter dieser Dichtung stehende Dichterphantasie. Wir fühlen: Ibsen war, als er dieses Werk schuf, von dem unwiderstehlichen Drange erfüllt, mit Allem in der Welt ein toll-phantastisches Spiel zu treiben; zugleich aber bewegt eben dasselbe, was ihn zu ausgelassenem Lachen bringt, seine Seele mit schneidendster Menschheitstragik. Jeder verständnisvolle Leser wird dies herausfühlen, wenn er liest, wie Ibsen den groß- und reichangelegten Peer Gynt auf den Stufen schmachvollsten Selbstverlustes bei den Trollen, bei dem Gelage mit seinen Freunden in Marokko, sodann bei der Dirne Anitra und weiter im Irrenhause zu Kairo schildert.

Umgekehrt ist *humoristisch gebrochene Tragik* dort vorhanden, wo die tragische Gemütshaltung überwiegend und herrschend bleibt, aber der Humor brechend, umwertend eingreift. Der tragisch Leidende hat hier die außergewöhnliche Kraft, sein eigenes Leid und das Leid der Welt so zu betrachten, daß es als Glied in einem wunderlichen Getriebe, in einer grotesken Posse erscheint. Die Welttragik hat für ihn zugleich etwas vom Narrenhause. Die Erschütterung vereinigt sich mit ausgelassenem Lachen. Jedermann denkt hierbei wohl zuerst an Hamlet. Aus der neuesten Dichtung können Tristan, wie er bei Ernst Hardt in Tantris der Narr auftritt, und Ulrich Fürst von Waldeck in Eulenbergs gleichnamigem Schauspiel angeführt werden. In Tristan ist die Verbindung von Qual und Lustigkeit, von furchtbarem Ernst und Narretei vortrefflich herausgebracht. Und Fürst Ulrich, dieser überschäumende querköpfige Kraftmensch, der aus Ekel an den jämmerlichen Geschöpfen des

verbildeten Hoflebens zu den Tieren des Waldes flieht und selbst ein grimmiges Halbtier wird, spricht seine Zerrüttung und Selbstwegwerfung in Worten aus, die zugleich sein Vermögen zeigen, seinen Jammer zum Gegenstande seines geistreichen, witzigen Humors zu machen.

6. Das Tragikomische der oberen Stufe

2. Tragikomik in engstem Sinne

Im tragischen Humor und in der humoristisch durchsetzten Tragik muß es nicht notwendig objektiv-komische Züge geben. Die tragische Verwicklung, die hierbei jeweilig vorliegt, braucht nicht notwendig selbst ein komisches Aussehen zu haben. Was sich hier mischt, das sind zwei Weisen der Beleuchtung und Auffassung: im Anschluß an gewisse Erlebnisse entwickelt sich sowohl tragische wie auch humoristische Stimmung. Jetzt dagegen liegt die Sache so, daß das grauenhafte Ereignis, das uns tragisch ergreift, zugleich die Züge des komisch Verzerrten, des Grotesken, des Lächerlich-Absurden aufweist. Jetzt sind eben dieselben Züge, durch die eine bestimmte Verwicklung ein grauenhaftes Aussehen hat und tragisch wirkt, zugleich von der Art, daß sie das Aussehen des Komischen haben. Natürlich kommt es dabei darauf an, wie man sie ansieht. Also die Verschiedenheit des Beleuchtens und Auffassens ist auch hier mit im Spiel. Aber diese Verschiedenheit der subjektiven Haltung ist hier doch darin begründet, daß die objektiven Züge Beides in sich haben: sie fordern zur Einfühlung sowohl eines tragischen, wie auch eines komischen Gehaltes auf. Das furchtbar Aussehende sieht zugleich possenhaft aus. Hier darf man von Tragikomik in engstem Sinne reden.

Worauf es in allen drei Formen des Tragikomischen der oberen Stufe ankommt, das ist, daß derselbe Gegenstand seiner inneren Natur nach sowohl tragisch wie auch komisch oder humoristisch erscheint, so daß die Tragik den hineinwirkenden Untergrund der Komik bildet und umgekehrt die Komik von der Tiefe aus in die Tragik hineinscheint. Soll dies möglich sein, so muß ein zweiseitiger Sachverhalt von folgender Gestalt vorliegen. Einerseits muß der Gegenstand, um den es sich handelt, wesenhafte Größe haben, einen bedeutsamen Wert darstellen, menschliche Tiefe besitzen. Anderseits aber muß die Größe des Gegenstandes ebenso wesentlich kleine, niedrige Seiten aufweisen; der wahre Wert muß zugleich die Kehrseite des Nichtigen an sich tragen; die menschliche Tiefe muß zugleich Oberflächliches und Leeres in sich schließen. Gerät eine Person von dieser doppelseitigen Art in Leid und Untergang, dann wirkt

dies sowohl als bitterer Ernst wie auch als Spaß und Narretei. Entsetzen und Possenhaftigkeit sind zu innerer Einheit gebracht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß im Tragikomischen der oberen Stufe der Gegensatz zwischen Tragik und Komik gewöhnlich zu einem äußersten Grad von Spannung zugeschärft erscheint. Maßvolle Tragik ist ebensowenig wie feine Komik geeignet, ein wirksames Glied in dem gegensätzlichen Verhältnis zu werden, in dem die Tragikomik spielt. Man muß bedenken: was tragisch wirkt, ebendies wirkt auch komisch, und umgekehrt. Es findet also ein Umschlagen der Tragik in Komik und umgekehrt statt. Dieses Umschlagen wird nur dann wirkungsvoll, wenn ein jedes der beiden Glieder sich zu schärfster Spannung hinaufgetrieben findet. Ein Tragisches greller Art kippt um, zerplatzt, verkehrt sich in sich und wird zur Posse; und ein grell entwickeltes Komisches erweist sich gerade in dieser seiner Grellheit als unhaltbar und läßt erschütternden Ernst hindurchblicken. Daher ist das Tragische gerade in den Formen des Grausigen und Gräßlichen und das Komische gerade in den Formen des gänzlich Verzerrten, des Tollen, des Abgeschmackten eine günstige Bedingung für das Entstehen tragikomischer Wirkungen.

Von den Dichtungen, die ich als Beispiele für die beiden ersten Formen des Tragikomischen der oberen Stufe angeführt habe, weisen manche auch Tragikomik in engstem Sinne auf. Wenn Hamlet den horchenden Schwätzer Polonius hinter dem Teppich ersticht, so ist dies einerseits eine grausige Tat, und zwar hängt diese grausige Tat mit Hamlets Tragik zusammen: der Mangel an willensstarkem, planvollem Vorgehen und sein aufloderndes, blindes Dreinfahren treten in ihr drastisch zutage. Anderseits aber liegt in diesem Vorgang etwas von wilder, höhnischer Komik. Oder man vergegenwärtige sich die Kirchhofsszene: nicht nur das gedankenlos-behagliche Hantieren der Totengräber und ihre unfeierlichen, niedrigen Witze fallen in den Bereich des Komischen; sondern auch in den Reden Hamlets erscheinen Tod, Grab und Verwesung in komischer Verzerrung; aber es ist eine Komik phantastisch-grausiger Art, eine Komik mit erschütternder tragischer Tiefe. Und so könnte auch aus Lear und anderen Tragödien Shakespeares manche Szene angeführt werden, die im engsten Sinne tragikomisch wirkt. Ebenso gehört Peer Gynt mit manchen Vorgängen hierher. Wenn die angebetete Anitra dem vor Verliebtheit besinnungslosen Peer unversehens mit der Reitpeitsche über die Finger haut und auf seinem Rosse davongaloppiert, so ist dies von überwältigender objektiver Komik; zugleich aber steht die

tragische Selbsterniedrigung Peers erschütternd dahinter. Der Schiffsuntergang im fünften Akte wieder und der Kampf um das Boot sind unmittelbar grausig geschildert; allein zugleich (man denke an die Art, wie Peer den Koch das Vaterunser beten läßt) springt das Grausige ins Possenhafte um.

Sodann ist Goethes Faust mit Nachdruck zu nennen. Zwar daß dem Faust sein Famulus beigesellt ist, ist bloßes Nebeneinander von Tragik und Komik. Allein die Paarung von Faust und Mephisto fällt, wie in den Bereich der Tragikomik der höheren Form, so im besonderen in den des in engstem Sinn Tragikomischen. Vor allem ist die Walpurgisnacht des ersten Teils auf eine Tragikomödie ungeheuren Stiles angelegt; doch bleibt die Ausführung hinter der Idee zurück. Noch mehr gilt solches Zurückbleiben von der Durchführung der Tragikomik Mephistos nach dem Tode Fausts. Byron gehört insbesondere mit seinem Don Juan, Heine mit manchen Gedichten aus dem Romancero hierher. Als Tragikomödie bezeichnet sich Hebbels Drama „Ein Trauerspiel in Sizilien". Und in der Tat stellen die grausigen Vorgänge, die freilich mehr dem Entsetzlichen als dem Tragischen angehören, zugleich eine ironische derbkomische Verwicklung dar. Die beiden Gesetzeswächter erstechen Angiolina aus Habgier, ergreifen den unschuldigen Sebastiano als Mörder und werden dann durch einen Dieb, der sich vor ihnen auf einem Baume versteckt gehalten hatte, entlarvt. Hier verschmilzt sonach mit dem Tragischen Komisches der objektiven Art. Vor allem aber ist Jean Paul zu nennen. Einmal schon kommt er, wie ich bereits vorhin erwähnte, für den „tragischen Humor" in Betracht. Alle seine großen Dichtungen werden, freilich mehr oder weniger, von seiner tragisch-humoristischen Weltanschauung getragen. Vor allem bringt sie sich naturgemäß in seinen erhabenen Humoristen zum Ausdruck: in Leibgeber-Schoppe, Vult, Siebenkäs, Giannozzo, Ottomar, Viktor, Albano, Roquairol. Selbst seine allersentimentalste Dichtung, der Hesperus, weist eine Szene von unvergleichlich genialem tragischen Humor auf: ich meine die Leichenrede, die Viktor sich selber hält. Sodann aber ist auch Tragikomik in engstem Sinn reichlich bei ihm zu finden. Ich erinnere etwa an die Kapitel im Siebenkäs, wo die Sterbe- und Leichenbestattungskomödie vorbereitet und durchgeführt wird. Aber auch Molière ist das Tragikomische nicht fremd geblieben. Besonders sein Alceste im Misanthropen ist ein Beleg hierfür. Die Übertriebenheit und Ungeschicklichkeit, mit der er seine Feindschaft gegen allen Schein, sein leidenschaftliches Wahrheitsagen ins Werk

setzt, wirkt nur nach der einen Seite lächerlich, karikaturmäßig; auf der anderen läßt sie uns ernsthafte Betrübnis spüren und macht so wenigstens einen dem Tragischen nahekommenden Eindruck.

Aus der neuesten Literatur sei Folgendes herausgehoben. Rostands Cyrano ist ein vorzügliches Beispiel für alle drei Formen der höheren Tragikomik. Besonders der vierte Akt legt davon Zeugnis ab: er ist eine relativ geschlossene Tragikomödie. Wie traurig und tödlich es auch zugehe: Cyrano erhebt sich mit lustig flatterndem, schneidig emporstürmendem Humor darüber. Schon Cyranos Nasenungeheuer birgt eine Tragikomödie in sich. Schnitzlers Einakter „Der grüne Kakadu" ist gleichfalls mit Nachdruck zu nennen. Seine Grundstimmung ist groteske Tragik, grausige Komik. Die Schrecken und Greuel der Revolution, der drohende Zusammenbruch der alten verfaulten Gesellschaft werden im Stil übermütigen und frechen Spieles geschildert. Hauptmann bezeichnet sein Drama „Die Ratten" als Tragikomödie. Einmal gilt diese Bezeichnung nur unter der Voraussetzung, daß auch der — keine Größe aufweisende — Typus des Entsetzlichen (S. 68 ff.) zum Tragischen gerechnet wird. Sodann aber ist in diesem Drama vorwiegend ein bloßes Nebeneinander von entsetzlichen und komischen Vorgängen und Zügen zu finden. Doch aber kommt auch wesenhafte Verbindung von Grausigem und Komischem vor: so in der Schlußszene des dritten Aktes, wo über der Frage, wessen Kind denn eigentlich der in der Wohnung der Frau John vorgefundene Säugling ist, eine Verwirrung herrscht, die auf scheußlichem Untergrunde lustig ist. Auch mit seinem Kollegen Crampton gehört Hauptmann, nur in anderer Weise, hierher. Sodann mag an das gegenwärtig oft auf der Bühne erscheinende Stück von Shaw „Cäsar und Cleopatra" erinnert werden. Der Dichter hat offenbar das Tragikomische als organische Einheit angestrebt. Allein tatsächlich fallen doch die verschiedenen Bestandstücke: Possenhaftes, Satirisches, Witziges, Tiefernstes in überwiegendem Grade auseinander, so daß von Tragikomik kaum die Rede sein kann. Am ehesten gilt dies noch von der Gestalt der Cleopatra: allein in ihr ist das Possen- und Fratzenhafte und zudem das Grundgemeine so stark entwickelt, daß es ihr gänzlich an Größe fehlt. Aus Strindbergs Dramen tritt mir sein Einakter „Der Gläubiger" vor Augen. Giftiger Haß und boshafte Lust am Mißhandeln sind hier, wie so oft bei Strindberg, zu ungeheuerlicher und grotesker Höhe gesteigert; zugleich aber hat die ganze Verwicklung etwas Lustspielmäßiges an sich. So entsteht ein gewisser Umschlag des Ent-

setzlichen ins Komische: das menschliche Leben erscheint als eine gräßliche, absurde Fratze. Freilich hat hier die Tragikomik einen starken Zusatz des Unechten. Das absichtsvoll in scheußliche Affekte Hineingesteigerte, das aus Gift und Galle Herauskonstruierte macht sich an den Personen des Stücks derart fühlbar, daß wir es mehr mit krankhaften Gebilden des Dichters als mit wirklichen Menschen zu tun zu haben glauben. Daher wird das Tragikomische mehr nur als in der Absicht des Dichters gelegen denn als frei sich vollziehend empfunden.

Nur mit Widerstreben nenne ich Frank Wedekind. Die Wirkung des Tragikomischen, die er in vielen seiner Erzeugnisse anstrebt, kann nur für solche Leser zustande kommen, die in den perversesten, verrücktesten, verruchtesten Ausgestaltungen der Unzucht etwas erblicken, das mit gründlichem, wühlendem Behagen geschildert zu werden verdiene, und das der Dichter dem Publikum als willkommenen Reiz für neue Arten scheußlicher Nervenerlebnisse vorzusetzen das Recht habe. Wenn ich so urteile, habe ich Stücke wie „Erdgeist", „Franziska", „Frühlings Erwachen", „Die Büchse der Pandora", „In allen Wassern gewaschen" vor Augen. Dazu kommt noch die blutlose Fratzenhaftigkeit seiner Gestalten, das Fortleiten der Handlung nach willkürlichen Einfällen, die Unbekümmertheit um glaubhafte Psychologie, das tendenziöse Immoralisieren. Wie hilflos Wedekind dem Tragikomischen gegenüber ist, kann uns auch das sich von aller üblen Erotik frei haltende Drama „König Nicolo" zeigen. Alles sowohl an dem Närrischen, wie an dem Tragischen in diesem Stück ist schief und innerlich unwahr.

Mit ein paar Worten wenigstens sei darauf hingewiesen, daß sich auch in der bildenden Kunst das Tragikomische entfalten kann. Namentlich die zeichnenden Künste kommen dafür in Betracht. Allein schon Holbeins Totentanz-Holzschnitte beweisen, zu welcher Tiefe und Schärfe des Tragikomischen diese Künste es zu bringen vermögen. Auch Alfred Rethel mit seiner Holzschnittfolge „Auch ein Totentanz" kann hier erwähnt werden. Von wesentlich anderer Art ist die Tragikomik Francisco de Goyas, der mir ein allerhervorragendster Meister im Tragikomischen zu sein scheint. Fast eine jede graphische Ausstellung enthält Blätter moderner Künstler, die dem Typus des Tragikomischen angehören.

Man hört gegenwärtig zuweilen die Ansicht äußern, daß das Tragikomische die höchste Form des Dramatischen sei, da in ihm das menschliche Geschehen die erschöpfendste Beleuchtung und die Welt die zutreffendste Deutung finde. Dies ist nur in sehr eingeschränktem Maße zu-

zugeben. Zweifellos ist die Gefühls- und Betrachtungsweise sowohl des Tragikers wie des Humoristen einseitiger als die des Tragikomikers, der ja eben ein Ineinander-Hineinleuchten beider Gefühls- und Betrachtungsweisen erstrebt. Allein man hat zu bedenken, daß das Tragikomische zugleich eine wechselseitige Hemmung der beiden Gefühlsrichtungen in sich schließt. Weder das Tragische noch das Komisch-Humoristische kommt im Tragikomischen rein, gesättigt, vollentfaltet zur Geltung. Die Tiefen des Tragischen vermag doch nur die reine, durch Komik nicht gebrochene Tragik auszuschöpfen; und noch mehr wird die eigentliche Komik durch das Tragische in der freien Entfaltung ihres Wesens gestört. Und was den Humor betrifft, so kann freilich auch der reine, freie Humor Tragisches in sich schließen. Allein dies bedeutet eine auf Grund der Wesensgestaltung des Humors stattfindende volle Auflösung des Tragischen in den Humor. Das Tragische wird vom freien Humor gleichsam aufgezehrt. Es wirkt in ihm nur als ein überwundenes Moment. Im Tragikomischen dagegen ist das Tragische bei aller Vereinigung mit dem Humor doch zugleich eine unaufgelöste, ebenbürtige Seite der Weltbetrachtung. Also auch dem Humor gegenüber bedeutet im Tragikomischen die Tragik ein einengendes Glied. Die Tragikomik hat sonach etwas innerlich Gehemmtes; unruhiges Sichselbststören gehört zu ihrem Wesen. Zu einer allseitigen, ausschöpfenden Darstellung und Deutung der Wirklichkeit führt daher in höherem Maße als das Tragikomische vielmehr das Nebeneinanderbestehen reiner Tragik und freien Humors und ihre wechselseitige Ergänzung.

Zwanzigster Abschnitt

Das Tragische in Welt und Gott

1. Überleitende Bemerkungen

Wer mit kräftiger Überzeugung in einer stark ausgeprägten Weltanschauung lebt, wird wahrscheinlich an der dargelegten Theorie des Tragischen etwas für ihn Wichtiges vermissen. Er wird tadeln, daß das Wesen des Tragischen von mir ausschließlich als ein ästhetischer Begriff behandelt wurde, und daß die Frage beiseite blieb, ob es nicht auch abgesehen von allem Ästhetischen und aller Kunst an dem Weltzusammenhange Seiten gebe, die als tragisch gelten dürfen. Sollte nicht die Struktur, als die sich uns das Tragische gezeigt hat, Verhältnisse aufweisen, die sich auch am Gefüge der Welt, im metaphysischen Aufbau der Welt finden? Natürlich kann von einer einfachen Übertragung keine Rede sein. Im ästhetischen Begriff des Tragischen handelt es sich um menschliche Beziehungen. Es fragt sich sonach, ob es einen Sinn hat, die etwa in Betracht kommenden menschlichen Beziehungen ins Kosmische zu steigern, ins Weltwesenhafte, ins Unendliche zu vertiefen, ins Metaphysische zu wandeln. Dann würde von der Weltstruktur gesagt werden dürfen, daß tragische Zusammenhänge an ihr hervortreten. Kurz: es ist die metaphysische Bedeutung des Tragischen, das Tragische als metaphysische Kategorie, was jetzt in Frage steht.

Selbstverständlich geht von den metaphysisch-tragischen Zusammenhängen (falls es solche gibt) ein ganz anderer Eindruck aus als von dem Tragischen der ästhetischen Art. Dieses entfaltet seine Züge in sinnlicher und phantasiemäßiger Anschaulichkeit. Und seine Wirkung ist an die künstlerische Stimmung und Sammlung des Gemütes geknüpft. Jetzt dagegen sollen es *reingedankliche Zusammenhänge* sein, die tragischen Eindruck machen, Zusammenhänge, die mit philosophischem Denken ergriffen sein wollen. Hier kann daher von ästhetischer Wirkung keine Rede sein. Naturgemäß geschieht es nun häufig, daß dieses denkende Ergreifen gefühlsartig, in der Weise persönlichen Erlebens vor sich geht. Ist dies der Fall, dann entsprechen den metaphysisch-tragischen Zusammenhängen *religiöse* (oder doch dem religiösen Verhalten verwandte) Gefühle. Der Tragik der Welttiefe und Weltstruktur stehen wir mit religiöser (oder doch ihr wesensverwandter) Ergriffenheit gegenüber.

Um so näher legt sich uns der Übergang zur Metaphysik des Tragischen, als schon in der „Ästhetik" des Tragischen an allerwichtigsten Stellen von der Weltbeleuchtung die Rede war, die ästhetisch vom Tragischen ausgeht. Das Tragische schien auf den Widerstreit des Rationalen und Irrationalen in dem Wesen der Welt hinzuweisen (S. 64 f., 85 f.). Ist hiermit, so muß man fragen, auf die Welt ein falscher Schein geworfen, oder entspricht diese Hindeutung dem Wesen der Welt? Nur die Metaphysik des Tragischen kann hierauf Antwort geben. Auch sahen wir, daß gerade die größten und tiefsten Dichter des Tragischen ihre Tragödien zu „Weltanschauungstragödien" gestalten (S. 38 f.). Sie bilden ihre Auffassung von Sinn und Ziel der Welt in die Form des Tragischen hinein. Sie sind also überzeugt, daß der Sinn der Welt tragischer Art sei oder mindestens doch eine wesentliche Seite von tragischer Art in sich schließe. Wiederum drängt sich die Frage auf: gehen die Dichter mit dieser ihrer Überzeugung in der Irre, oder zeigt in der Tat das Weltgefüge ganz oder teilweise ein tragisches Gepräge? Nur die Metaphysik des Tragischen kann hierauf antworten.

Selbstverständlich kann davon keine Rede sein, daß die gesamte Struktur, die sich uns am Tragischen ergeben hat, auf den Weltzusammenhang angewandt werden könne. Nur nach gewissen Seiten läßt sich die Struktur des Tragischen ins Metaphysische steigern. Welche Seiten an der Struktur des Tragischen es sind, die an dem metaphysischen Wesen und Sinn der Welt hervortreten: dies läßt sich von vornherein nicht bestimmen. Wir haben eben den Weltzusammenhang ins Auge zu fassen und mit der Frage an ihn heranzutreten, ob und inwiefern er Seiten darbietet, die mit dem Typus des ästhetischen Tragischen Wesensverwandtschaft zeigen.

Der ästhetische Begriff des Tragischen kann sich, so sahen wir, auf dem Boden verschiedener Weltanschauungen entfalten. Er ist nicht an eine einzige Gestalt der Metaphysik gebunden. Fragt man dagegen, ob und in welchem Sinne der Weltzusammenhang tragisch genannt werden dürfe, so muß man sich selbstverständlich an eine bestimmte Metaphysik halten. Und da versteht es sich gleichfalls von selbst, daß der jeweilige Verfasser *die* Metaphysik, zu der er sich selbst bekennt, zugrunde legt. So sind denn die folgenden Betrachtungen von dem metaphysischen Standorte aus gehalten, für den mir überwiegende Gründe zu sprechen scheinen.

Unmöglich kann ich an dieser Stelle in umfassende metaphysische Er-

örterungen und Begründungen eintreten. Nur um ein Andeuten und Nahelegen, nur um ein eindrucksvolles Herausstellen gewisser entscheidender Gedanken kann es sich hier handeln. Auch werde ich mich dabei einer freieren Ausdrucksweise bedienen, als es in einer erkenntnistheoretisch durchgesiebten, mit allen kritischen Wenn und Aber durchsetzten Metaphysik gefordert werden müßte. Ich trete sofort in den Mittelpunkt der Sache ein.

2. Die Tragik im Weltgrunde

Wer den Weltgrund als schlechtweg in sich einig, als gänzlich unzwiespältig, als reine Vernunft, als lauteren, seligen Geist, als Gutes von absolut gegensatzloser Art auffaßt, für den hat der Weltgrund keine Verwandtschaft mit dem Tragischen. Das Tragische hat zu seinem Wesen Widerstreit und Kampf; je zwiespältiger die Charaktere sind, um so mehr sind sie auf starke Tragik angelegt. Ist daher der Weltgrund schlechtweg in sich einig, ohne Bruch und Widerspruch, so besteht nicht die geringste Veranlassung, ihn unter den Begriff des Tragischen zu bringen. Ebenso aber entbehrt der als blinde, unintelligente Naturmacht aufgefaßte Weltgrund jeglicher Beziehung zum Tragischen. Denn Tragisches entwickelt sich ausschließlich in der Welt des Geistes.

Haben wir uns nun aber wirklich den Weltgrund als etwas ungebrochen Einiges, als etwas friedlich Gegensatzloses vorzustellen? Ich gestehe: je stärker und vielseitiger ich das erfahrungsmäßige Weltbild auf mich wirken lasse, um so mehr befestigt sich in mir die Überzeugung, daß Gegensatz, Zwiespalt und Negation, die allenthalben die Erfahrungswelt kennzeichnen, sich bis in das Weltinnerste, bis in Gott hineinerstrecken. Ich vermag nicht einzusehen, wie es zu Endlichkeit, Zeitlichkeit, Einzelheit, zu Schmerz und zu Bösem hätte kommen können, wenn der Weltgrund reines, positives, gegensatzloses Sein wäre. Faßt man den Urgrund alles Seins als Harmonie ohne Mißklang, als ein unzwiespältig Gutes, als durch und durch sinnvolle Vernunft auf, so ist es meines Erachtens unmöglich, zu verstehen, wie diese von Endlichkeit heimgesuchte Welt zustande kommen konnte — diese Welt, die, wohin wir auch blicken, uns kündet, daß zu ihrem Sinn als eine wesentliche Seite die Nichtigkeit, das μὴ ὄν, wie Platon sagt, gehört. Vielleicht bringt man den zwiespältigen, gebrochenen Charakter des Seinsgrundes am zutreffendsten durch den Begriff des Irrationalen zum Ausdruck. Unter dem Irrationalen verstehe ich nicht den Gegensatz des Logischen

überhaupt; also weder das Alogische noch das Antilogische. Vielmehr nehme ich das Irrationale in einem weit engeren Sinne. Das Irrationale bedeutet den Gegensatz zu der Vernunft als dem Inbegriff der absoluten Werte, der heilvollen Zwecke, der sinnvollen Geltungen; es bedeutet also das Zweckwidrige, das Sinnlose. Ich will sonach sagen: nur wenn man den Seinsgrund als ein Irrationales in sich schließend auffaßt, läßt es sich verstehen, daß wir in einer endlichen, zeitlichen, individuell-zersplitterten, von Schmerz und Bösem erfüllten Welt leben. Soweit auch Denker wie Platon, Jakob Böhme, Hegel, der spätere Schelling, Franz Baader, Eduard Hartmann auseinandergehen: in der angedeuteten Richtung finden sie sich zusammen.

Zugleich aber bin ich der Überzeugung, daß das Zwiespältige, Negative, Zweckwidrige, Irrationale unmöglich ein Endgültiges, ein Letztes sein könne. Nur als ein zwar ewig vorhandenes, aber ebensosehr ewig aufgehobenes Moment im Absoluten vermag ich das Irrationale zu verstehen. Noch tiefer als das Nichtseinsollende ist das Seinsollende gegründet. Das Sein besteht nur kraft des Sollens, kraft des absoluten Wertes. Das Irrationale ist nur dazu da, um überwunden zu werden und auf diesem Wege die Weltvernunft in voller Tiefe zur Selbstverwirklichung zu bringen.

Damit wären wir bei dem „Tragischen der widerspruchsvollen Größe" und zugleich bei dem Tragischen der zu Versöhnung „abbiegenden" Art angelangt. Der Weltgrund hat das tragische Schicksal, die in ihm beschlossen liegenden absoluten Werte nicht auf geradlinigem Wege, sondern nur durch Zwiespalt hindurch, nur in ewigem Kampf mit dem Nichtseinsollenden verwirklichen zu können. Die Weltvernunft hat sich — anthropomorphisch ausgedrückt — mit der Not des Irrationalen herumzuschlagen, wenn sie ihre eigene Wesensbestimmung erfüllen soll. Gott ist sonach einem tragischen Helden zu vergleichen, zu dessen Größe wesentlich Zwiespalt und Widerspruch gehört. Zugleich aber ist hervorzuheben, daß das Irrationale nicht das letzte Wort hat, daß es nicht die Richtung auf Sieg in sich trägt. Das Irrationale im Herzen der Welt ist dazu da, um das Vernunft- und Heilvolle zu ganzer, tiefer und ausschöpfender Selbstverwirklichung zu bringen. Die Gottes-Tragik endet nicht mit Zerrüttung und Untergang, sondern mit dem Triumph des Heilvollen. Gott steht da als ein sich immerdar aus widerspruchs- und leidvollem Entwicklungsgange siegreich Emporringender, als ein aus Bruch und Unseligkeit ewig zu Ruhe, Einheit und Seligkeit Ge-

langter. Die Tragik ist sonach in Gott nur ein dem Siege des Guten und Heiligen dienendes Moment.[1]

3. Die irrationale Natur des Endlichen

Soll das Irrationale, das im Wesen des Endlichen enthalten ist, dargelegt werden, so müßte sich die Betrachtung darauf richten, daß das Endliche kein reines, volles Sein ist. Es ist ein Sein, das sein Ende findet, das sich zu Nichtsein aufhebt; ein Sein sonach, zu dessen eigenster Natur ein ihm entgegenwirkender Faktor gehört. In allem Endlichen steckt eine auf das Nichtsein gerichtete Potenz. Wäre das Endliche ein Sein, das sich einfach bejahte, so wäre es unmöglich, daß es sich selbst aufgäbe oder dazu gebracht werden könnte, sich aufzugeben. Die Schranke, das Ende, der Tod zeugt, man möchte sagen: fast augenscheinlich dafür, daß das Endliche an einem Widerspruche krankt. Nur ist der Widerspruch hier nicht im Sinne des Antilogischen zu nehmen (wie dies bei Hegel überall den Anschein hat); sondern in dem Sinn, daß in dem Seienden zugleich eine ihm entgegenwirkende Potenz tätig ist. Das Endliche ist in sich gebrochenes Sein. In den verschiedensten Formen erscheint diese Wahrheit in der Geschichte der Philosophie verkündet.

Durch keine Form der Endlichkeit wird uns diese ihre widerspruchsvolle Natur so aufgedrängt wie durch die Zeit. Je mehr wir uns in die Sprache versenken, die der einfache Zeitverlauf zu uns spricht, um so tiefer werden wir durch das Rätselhafte, Unfaßbare, Ungeheuerliche, was in der Zeit liegt, beunruhigt. Das Wirkliche liegt weder in dem Schattenreich der Vergangenheit, noch im Jenseits der Zukunft, sondern allein in der Gegenwart. Alle Daseinsfülle, alle Lebensglut faßt sich in dem Jetztpunkte der Gegenwart zusammen. Was ist nun aber das Jetzt? Eine allerkürzeste Strecke, die ins Endlose hin kürzer gemacht zu werden verlangt; eine haarscharfe Schneide, die, noch so dünn, niemals dünn genug ist; ein Etwas also, das im Grunde ein Nichts ist. Die Gegenwart zieht, indem wir sie zu greifen suchen, sich immer mehr und

[1] Auf die positive Seite am Absoluten bin ich im 3. Bande des Systems der Ästhetik ausführlicher eingegangen (S. 501 ff.). — Scheler erklärt es zwar für falsch, den Grund des Bösen und des Übels in den Weltgrund zu verlegen; allein seine Annahme von dem „Fall" der geschaffenen Welt infolge eines „freien und bewußten Aufstandes gegen Gott durch eine Person, die Macht hat über die Welt," läßt ihn doch in die Nähe der hier vertretenen Ansicht kommen. Denn jener „Fall" der Welt hat zur Folge, daß die Tendenz zu Übel, Leid und Bösem immer und überall das Weltsein und Weltgeschehen durchdringt (Vom Ewigen im Menschen; Bd. 1 [Leipzig 1921], S. 504 ff.).

mehr zusammen, bis sie sich unter unsern Händen verflüchtigt. Sie ist nur diese beständige Selbstverflüchtigung. Mit anderen Worten: das Jetzt besteht lediglich als Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft. Nun aber entbehren Vergangenheit und Zukunft erst recht aller Wirklichkeit; sonach ist das Jetzt der Übergang zwischen zwei Nichtsen. Indem die Zukunft stetig ins Sein hinaufrückt, ist sie auch schon wieder zur Vergangenheit geworden, ohne dabei durch ein faßbares, haltbares Sein hindurchgegangen zu sein. Die Gegenwart in strengem Sinne kommt nie dazu, Wirklichkeit zu haben; sie besteht in einem beständigen Zerfall von etwas, was überhaupt nie dagewesen ist. Das Jetzt strotzt von Wirklichkeit, und doch ist es nirgends zu fassen. Indem es zu sich sagt: ich bin, ist es auch schon tot. Das Jetzt, diese Blüte und Spitze des Lebens, dieser Sammelpunkt der Wirklichkeit, ist zugleich ein Unding von Wirklichkeit, eine Karikatur des Seins. In der Zeit demaskiert sich die absurde Natur des endlichen Seins. Schopenhauer sagt hierüber ergreifende Worte.

Es wäre Sache der Metaphysik, zu zeigen, daß diese Zwiespältigkeit im Wesen des Endlichen und Zeitlichen (die natürlich bei weitem genauer und erschöpfender, als es in den hier gegebenen Andeutungen geschehen konnte, zu entwickeln wäre) sich schließlich darauf zurückführt, daß im Kerne des Seins ein Widerstreit zwischen Sollen und Nichtsollen, zwischen Sinn und Widersinn, zwischen Vernunft und Widervernunft, zwischen Wert und Mißwert besteht. Im Endlichen und Zeitlichen tritt mit besonderer Schärfe zutage, daß das Sein nicht etwa glatte und runde Selbstverwirklichung eines Seinsollenden ist, sondern daß diese Selbstverwirklichung nur durch Kampf mit dem Nichtseinsollenden zustande kommt.

Mit dem Endlichen ist zugleich die Daseinsweise des Einzelnen, des Individuellen gegeben. Die Metaphysik hätte zu zeigen, daß das Einzelne einerseits das äußerste Gegenteil des Absoluten ist und anderseits doch nur als Äußerung des Absoluten besteht. Das Absolute ist unüberbietbare Ausweitung und Umfassung; das Einzelne ist gesteigertste Enge, punktförmiges Dieses-Da. Mit dem Einzelnen ist Sichausschließen, Sichabstoßen, Außereinandersein gegeben, wogegen von einem Außersichsein des Absoluten keine Rede sein kann. Und hieran würde sich für die Metaphysik die weitere Aufgabe schließen, darzulegen, daß es zu dieser Seins-Zersplitterung nur dadurch kommen kann, daß dem Sein, um mit Hegel zu reden, ein Prinzip der „Negativität" wesenhaft ist. Und damit wäre der weitere Gedankengang zu verbinden, daß das Unfaß-

liche, für die Vernunft Unauflösliche, das Brutal-Tatsächliche, das in aller Diesheit liegt, als zwingender Hinweis auf ihre irrationale Natur anzusehen ist. Die Einzelheit stellt sich uns wie ein dunkler Knoten dar, der anerkannt zu werden verlangt, ohne daß er begriffen werden kann. Auch von hier aus also wird die Metaphysik zu der Überzeugung geführt, daß der Weltlogos irrational durchsetzt ist.

Und vertieft man sich gar in die konkreteren Erscheinungsformen des Endlichen, in den Schmerz und das Böse, in die zahllosen Gebrechlichkeiten und Zweckwidrigkeiten menschlichen Daseins, so muß sich die Überzeugung gewaltig verstärken, daß nur eine selbst schon Zwiespältigkeit in sich bergende Weltgrundlage sich in dieser Welt des Endlichen offenbaren könne. Angesichts dieser wilden und grausamen Wirklichkeit, in der wir leben, angesichts dieser von Weh und Zerstörung, von Wahn und Trug, von Gier und Lastern erfüllten Welt dürfte sich eine Theodizee, sobald man Gott als bruchlos positiv, als reine Einheit, als ungespaltene Harmonie vorstellt, kaum durchführen lassen. Tölpelhaftes, rohes Wüten des Zufalls verbindet sich mit den Grausamkeiten der Selbstsucht und den Unmenschlichkeiten der Dummheit. Der Naturzustand der Menschen ist auf unbarmherzige wechselseitige Vertilgung gegründet, und wenn auch die Kultur Verbrennung und Folter beseitigt hat und dereinst hoffentlich auch auf den Krieg als auf eine überwundene Kulturstufe zurückblicken wird, so sind dafür Qualen feinerer, innerlicherer, verwickelterer Art an die Stelle getreten. Aus einem einfach positiven, rein vernünftigen, geradlinig guten Weltgrunde diese Angefülltheit der Welt mit Wehe und Lastern zu verstehen, bedeutet eine allzuharte Zumutung nicht nur für unser Denken, sondern auch für unser Fühlen. Man vergegenwärtige sich, wie so häufig unschuldsvolle, reine Menschen durch Krankheit, Kränkung, Unterdrückung jahrelang ans Kreuz geschlagen sind; man versetze sich in die unausdenkbaren Qualen eines Melancholikers, in die namenlosen inneren Zerrüttungen hinein, wie sie so oft dem Selbstmorde vorangehen: und man wird vor dem Gedanken, glaube ich, fast zurückschaudern: es könne eine Welt, in der so Grauenhaftes möglich ist, ihren zureichenden Grund in reiner Liebe und gegensatzfreier Güte haben.

4. Die Überwindung des Tragischen in Gott

Hat nun nicht — diese Frage erhebt sich hier — der radikale Pessimismus Recht? Ist es nicht eine Halbheit, wenn man von den Unvoll-

kommenheiten und Jämmerlichkeiten der Welt nur auf einen Gegensatz oder Zwiespalt in dem vernünftigen und guten Weltgrunde schließen wollte? Ist es nicht vielmehr geboten, den Grund und Schoß alles Daseins geradezu für vernunftlos, für nichtseinsollend zu erklären? Ich glaube, daß sich eine solche Folgerung durch eine Anzahl schwerwiegender Gründe verbietet. Wer für die Gestaltung seiner Weltanschauung die durchgängige Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen, die Zweckmäßigkeit ihrer Gestaltungen und Ordnungen, die sich allenthalben zeigende Entwicklung zum Vollkommeneren hin, besonders aber die Tatsache des Bewußtseins und seine Schöpfungen und unter diesen wieder vor allem die moralischen Werte in gebührender Weise in Ansatz bringt, wird davon abstehen, der Welt ein einfach vernunftloses, zielloses, wertloses oder gar schlechtes und böses Prinzip unterzulegen.

Schon die Tatsache der gesetzmäßigen Ordnung der Erfahrungswelt macht die Annahme eines vernunftlosen, zwecklosen, rein-tatsächlichen Weltgrundes unmöglich. Im Materialismus und in den ihm verwandten Richtungen des „Monismus" wird man nie über die Schwierigkeit hinwegkommen, wie der den Gegensatz von Geist und Vernunft bildende, stumpfsinnige „Stoff" oder die gleichfalls blinde und taube „Energie" es zu Gesetzmäßigkeit und Ordnung, und noch dazu zu einer Ordnung von so verwickelter und feiner Natur, bringen könne. Dieselbe Schwierigkeit stellt sich auch dem alogischen „Willen" Schopenhauers entgegen.

Sodann scheint mir der allenthalben, besonders aber in der organischen Welt sich offenbarende Trieb, in sich geschlossene, durch ihre Zweckmäßigkeit beharrende Formen zu erzeugen, schwer in die Wagschale zu fallen. Ich glaube nicht, daß es dem Darwinismus samt den mit ihm vorgenommenen Ergänzungen und Verbesserungen gelungen ist, das, was sich uns in der Natur als Form, Geschlossenheit, Zusammenstimmung darbietet, aus nur mechanisch wirkenden Kräften verständlich zu machen. Und denkt man gar daran, daß die beharrenden organischen Formen das Vermögen haben, zeugend sich fortzupflanzen, und daß das Reich der Formen ein Stufenreich ist, das eine Entwicklung vom Einfachen zu immer verwickelteren Bildungen darstellt, so erscheint es erst recht unmöglich, mit zweckfreien Kräften auszukommen.

Und nach derselben Richtung, nur noch deutlicher, geht die Sprache, welche die Tatsache des Bewußtseins, des Ich redet. Nur aus vernunft- und zweckvollem Weltgrunde läßt sich das von Logik und Zweck durch und durch beherrschte Bewußtsein begreifen. Alles, was im Bewußtsein

sinnvolles Verstehen, zielvolles Lenken ist, ist durch eine unüberbrückbare Kluft von dem blinden Kräftespiel, von dem mechanischen Herüber und Hinüber, von dem äußerlichen Verbinden und Trennen geschieden. Ja schon die elementarste Eigenschaft des Bewußtseins: das Sichrichten des Bewußtseins auf ein Objekt ist etwas derart unvergleichlich Anderes als alles physikalisch-chemische Geschehen, daß ich einen besonders hohen Grad von philosophischer Blindheit in dem Bemühen erblicke, aus bloß mechanischem Kräftespiel das Bewußtsein verstehen zu wollen. Dazu kommt noch ein Weiteres: die Tatsache des Bewußtseins weist geradezu auf ein absolutes Bewußtsein, auf ein ins Unendliche gesteigertes Selbstbewußtsein hin. Ich weiß nicht, mit welchen Mitteln aus der Nacht des Unbewußten das Sichgegenwärtigsein, das Aufsichgerichtetsein, die Selbstdurchleuchtung, die das Bewußtsein darstellt, hervorgehen sollte. Aus gänzlichem Unbezogensein auf sich selbst kann nicht Bezogensein auf sich selbst (und darin besteht ja das Wesen des Bewußtseins) hervorgezaubert werden. Und ferner: verlieren nicht auch Vernunft und Zweck ihren Sinn, wenn man sie als unbewußt denkt? Erst das Fürsichsein, das Selbstbewußtsein ist das Element, in dem Vernunft und Zweck bestehen können.

Nur Eines sei noch hervorgehoben: nicht nur als vernünftig, sondern auch als seinsollend, als absoluter Wert wird der Weltgrund anzuerkennen sein. Vor allem ist es Sache der Philosophie der Werte, den Nachweis zu führen, daß die Selbstwerte, zu denen sich der menschliche Geist bekennt, die Anerkennung eines absolut Seinsollenden als letzten Seinsgrundes in sich schließen. Eine Welt, in der es Selbstwerte gibt, muß letzten Endes in einem Absolut-Wertvollen als tiefstem Sinn und tiefster Macht und tiefster Substanz alles Seins wurzeln. Unter den Selbstwerten aber ist es nach meiner Überzeugung das Gute, wodurch besonders deutlich und zwingend auch ein nüchternes Denken auf einen absolut heilvollen Weltgrund hingewiesen wird. Ich glaube, daß hierin, wie in so vielen anderen Stücken, das „Altmodische" auf richtigerem Wege ist als das „Moderne". In der Tatsache der moralischen Gefühle, des Strebens nach dem Guten, des Glaubens an die unbedingt rechtfertigende und adelnde Kraft des Guten, des Glaubens an inneren Wert und Menschenwürde liegt die Gewähr dafür, daß das Dasein im letzten Grunde von der Kraft des Seinsollens getragen und gehalten werde. Ich glaube nicht, daß sich das Gute aus dem Kampfe ums Dasein herausschleifen, aus selbstsüchtigen Trieben und aus Nützlichkeitserwä-

gungen herausdestillieren lasse. Vielmehr glaube ich mit Kant und Fichte, daß, wenn in irgendeiner geistigen Tatsache, so sicherlich in der des Guten sich die intelligible Welt ankündigt. Innerhalb des Guten aber scheint mir zu allermeist die Tatsache der hohen Liebe die Gewähr dafür zu bieten, daß die Welt überwiegender- und siegenderweise auf heilvollem Grunde ruht. Eine Welt, in der es reine Liebe gibt, kann nicht ein sinnloses Auf- und Niederfluten sein. Liebe ist nicht nur eine psychologische, sondern zugleich eine metaphysische Macht. Und so wage ich den Satz, daß, wenn ein zusammenfassendes Wort für das Absolute als den Inbegriff aller höchsten Werte, ein Wort, das uns das unerfaßbare Wesen dieser Einheit aller höchsten Werte wenigstens ahnen lassen kann, gefunden werden soll, dies das Wort „Liebe" ist. Hiernach wäre die Welt Selbstverwirklichung der unendlichen Liebesfülle.[1] Von der Höhe (oder Tiefe) dieses Standpunktes aus rechtfertigt es sich, den Begriff der Persönlichkeit auf das Absolute anzuwenden.

Somit stünden wir vor einer Weltanschauung, die sich als Synthese äußerster Weltgegensätze charakterisiert. Einerseits ist die Welt im Seinsollenden, im absoluten Werte gegründet. Aber zugleich hat das ewig Vernünftige, Seinsollende, absolut Wertvolle es ebenso ewig mit seinem Gegenteil zu schaffen, es kann sich nur verwirklichen, indem es seinen Weg durch das Irrationale, Nichtseinsollende, Sinnwidrige nimmt und mit seinem Gegensatze ringt.

Aber an dieses Ringen ist hier nicht Niederlage und Verderben geknüpft. Wäre im Absoluten das Irrationale, Nichtseinsollende siegreich, so würde die Welt eben hiermit in Chaos und Graus zusammenbrechen. Schon der Umstand, daß die Welt in sich Halt hat, als geordnete besteht und weiterbesteht, deutet darauf hin, daß vielmehr die Macht der Vernunft, des Seinsollenden, des Heilvollen als siegend anzusehen ist. Das Irrationale, das Negative besteht nur als ein- und untergeordnetes, ewig waches und ewig überwundenes Moment im Vernünftigen, im Positiven, als immerdar lebendige und immerdar bewältigte Gegnerschaft in ihm. Und noch mehr: das Positive — um bei diesem Ausdruck zu bleiben — *bedarf* des Negativen; das Positive *kann* sich nur dadurch verwirklichen, daß es sich ewig an seinem Gegensatze belebt und entzündet und ihn überwindet. Man könnte demnach sagen: das Sein kann nicht einfach und unmittelbar, sondern immer nur auf einem Um-

[1] Im „System der Ästhetik", Bd. 3, S. 522—539 habe ich über die Selbstwerte und ihr Verhältnis zum absoluten Wert strenger gehandelt.

wege, immer nur als hindurchgehend durch Bruch und Gegensatz zustande kommen. So weit ich mich auch in den meisten Stücken von Hegel entfernt habe, an diesem Punkte fühle ich deutlich und dankbar meinen engen Zusammenhang mit dem Kerngedanken der Hegelschen Philosophie.

Nach den gegebenen Darlegungen kann kein Zweifel sein, in welchem Sinne von Welttragik die Rede sein dürfe. Das Tragische ist nicht das letzte Ergebnis im Weltgeschehen, nicht das Endgültige im Aufbau der Wirklichkeit, nicht der letzte Sinn alles Seins. So viel Einzelentwicklungen es im menschlichen Geschehen auch geben mag, die tragisch enden: vom Standpunkte des Absoluten aus ist das Tragische zwar einerseits ein innerlich notwendiges, anderseits aber zugleich ein immerdar innerlich überwundenes Moment. „Sub specie aeternitatis" besteht das Tragische nur insofern, als es einen ewigen Durchgangspunkt für den Sieg des Guten und Heilvollen bildet. In Gott ist das Tragische ewig aufregendes, aber zugleich ewig besiegtes Moment. Wollte man daher Gott unter dem Bilde eines tragischen Helden veranschaulichen, der an seinem gespaltenen Ich leidet, eines Helden, der es in seinem Inneren mit einer verdunkelnden und stürzenden Gegenmacht zu tun hat, so wäre hinzuzufügen, daß dieser Held zugleich über das Tragische wesenhaft hinauswächst, da er seiner Zwiespältigkeit Herr wird und sie in Versöhnung und Heil hinüberführt. Die innere Verkehrung des Weltgrundes wird ewig überwunden, das Vernünftige, das Gute, die Liebe ist das umfassende, übergreifende, siegende Prinzip. Gott geht ewig aus dem Kampfe mit dem Negativen, Dunklen, Selbstischen in ihm als hehre, selige Lichtgestalt, als alldurchdringende Liebe hervor. Ich brauche kaum hervorzuheben, daß ich mir der nahen Verwandtschaft dieser Gedanken teils mit Hegel, teils mit Jakob Böhme und dem späteren Schelling, in gewissem Sinne auch mit Hartmann, vollkommen bewußt bin. Von „Pantragismus" im Sinne Hebbels oder Bahnsens kann auf meinem Standpunkte nicht die Rede sein.

5. Der Mensch unter dem Gesichtspunkte des Metaphysisch-Tragischen

Wenn der endliche, menschliche Geist unter dem Gesichtspunkte der angedeuteten Weltanschauung betrachtet wird, so rückt er damit unter tragische Beleuchtung. Das auf Zwiespältigkeit angelegte Schicksal des Seinsgrundes setzt sich durch die gesamte Welt in allen ihren Gestalten

fort und offenbart sich mit besonderer Eindringlichkeit in der Sphäre des menschlichen Geistes. Wollte man anthropomorphisch sprechen, so könnte man (im Anschluß an Schopenhauer, Bahnsen, Hebbel) sagen, daß alles Weltdasein auf einer metaphysischen „Schuld" beruhe.

Der menschliche Geist ist wesensmäßig auf das Überpersönliche hin angelegt. Er trägt das Verlangen in sich nach einem Abschließenden und Unbedingten, nach überzeitlichen Werten, nach endgültigen Idealen. Zugleich aber lebt und atmet er im Elemente des Endlichen. Er ist in das Endliche hineingefesselt; vom Endlichen in allen seinen Formen, den erschreckendsten wie den albernsten, kommt er auch dann nicht los, wenn er zur Schönheit aufblickt, sich dem Dienste des Wahren weiht, von Güte und Liebe erfüllt ist oder in heiliger Stunde zu Gott betet. Vor den Possen und Tücken des Endlichen ist er auch dann nicht sicher. Schon das Zusammengespanntsein des Geistes mit dem Leibe hat für den tiefer Blickenden eine Seite an sich, die man — je nachdem — als wunderlich und seltsam oder als grotesk und grauenhaft empfinden muß. Am Endlichen zu leiden — dies gehört zum wesenhaften Schicksal des Menschengeistes. Welche verwirrende, verunreinigende, bedrohende Macht für das Streben des Geistes das wilde Reich der Triebe und Lüste bedeutet, kann man aus Platon wie Augustin, aus Luther wie Pascal, aber auch aus Spinoza oder Kant lernen. Und was schließt nicht das harte Anrennen des emporwachsenden Strebens an die unbeugsame Schranke des Nichtkönnens für Entsagungen und Leiden in sich! Dem Unendlichen zustreben und durch das Endliche zurückgehalten werden — das ist der tragische Widerspruch, der durch das Wesen des menschlichen Geistes geht.

So wesenhaft auch die Tragik des Menschengeistes mit der Tragik des Weltgrundes zusammenhängt, so ist sie doch vor allem in einem Stücke von unvergleichlich anderer Art. Im Weltgrunde ist mit der Tragik immer zugleich auch der Sieg über das Tragische, die Abbiegung des Tragischen in das endgültig Versöhnungs- und Heilvolle gegeben. Davon kann in der Tragik des Menschengeistes keine Rede sein. Hier wird das Tragische nicht zu einem nur unter- und eingeordneten Moment. Aber anderseits bedeutet die Tragik hier doch auch keineswegs, daß in dem tragischen Konflikt das Überendliche zugrunde ginge, zu Schein und Trug herabgesetzt würde und das Endliche triumphierte; sondern auch hier kann es zu einer (freilich nur *relativen*) Erhebung über das Tragische kommen. Allerdings gibt es Unzählige, die dieser

Wesenstragik des menschlichen Geistes nicht gewachsen sind: die überendliche Tendenz des Geistes verkümmert unter der anstürmenden Macht des Endlichen; der Geist wird zum Tummelplatz der tausendfachen groben und feinen Endlichkeiten. Andere dagegen haben die Kraft, trotz des tragischen Zwiespaltes den Idealen treu zu bleiben und sich eine zweite, höhere Welt zu erbauen. Und man darf geradezu sagen: je mehr die Ideale, zu denen sich der menschliche Geist erhebt, aus den Schmerzen der Endlichkeit, aus dem Unglücksgefühl der Vereinzelung, aus dem mit den Schranken des Endlichen verknüpften inbrünstigen Sehnen, aus der Zerrissenheit des Erlösungsbedürfnisses herausgeboren sind, um so fester und substantieller sind sie mit dem Wesen des menschlichen Geistes verbunden. Durch seine schmerzgeborenen Ideale überwindet das Ich seine Tragik gediegener und siegreicher, als wenn die Ideale aus einem beruhigten und gelassenen Ich hervorwüchsen.

Aber auch in solchem Falle ist die Überwindung des Endlichen von nur *relativer* Art: sie trägt immer noch den Stachel des Endlichen in sich. Der menschliche Geist ist Überwindung des Endlichen nur in der Form des Sehnens, Sollens, Strebens, niemals in der Weise voller Verwirklichung. Indem wir über das Endliche hinausstreben, spüren wir doch allenthalben unser Gekettetsein an das Endliche, die einschränkende, lähmende, verunreinigende, herabzerrende Macht des Endlichen. Ja gerade weil uns das Vermögen innewohnt, über das Endliche hinauszustreben, geben sich uns alle Unvollkommenheiten, Übel, Schmerzen, Verkümmerungen, Vernichtungen, die das Gefolge der Endlichkeit bilden, um so schneidender und demütigender zu fühlen. Die Kluft zwischen dem Stückwerk der Endlichkeit und der runden Vollendung des nie völlig erreichten Ideals klafft uns erschreckend entgegen. So tapfer, ja beseligt wir nach der Höhe streben, überall fühlen wir uns doch an unsere Schwäche und Niedrigkeit, an dieses Reich des Zufalls und des Todes, dem wir angehören, handgreiflich gemahnt. Wir sind widerlicher Stoff, voll tierischer Bedürftigkeit, und dennoch lebt das Feuer des Göttlichen in uns. Mitten in den schmachvollsten Verkettungen des Endlichen vermögen wir uns auf starken Flügeln zu freiem und reinem Dasein emporzuschwingen. So kommt im Bereiche des menschlichen Geistes die Überwindung der Tragik des Endlichen nur in unvollkommener Weise zustande. Der Mensch ist Einheit des Endlichen und Unendlichen, des Irdischen und Göttlichen; aber er ist diese Einheit in der Weise, daß in ihr die Zwiespältigkeit immer noch fühlbar mitwirkt. Besonders bei Jean

Paul und Friedrich Vischer finde ich diese überwundene und doch nicht völlig überwundene Tragik des menschlichen Daseins kraftvoll und aus eigenstem Erleben heraus hervorgehoben.[1]

Von der gewonnenen Gesamtanschauung aus rückt nicht nur das Wesen des Einzelmenschen, sondern auch die Geschichte der Menschheit unter den Begriff des Tragischen. All das Furchtbare und Grauenhafte, wovon die Geschichte der Menschheit voll und übervoll ist, erscheint unter diesem höchsten Gesichtspunkt als Auswirkung jenes tiefsten Risses, der durch den Kern alles Seins geht. Wäre der Wesensgrund alles Seins lautere Harmonie, reine Vernunft, gegensatzlose Positivität, so wäre das Hindurchschreiten der Menschheit durch die von Jammer und Entsetzen aller erdenklichen Art und Stärke strotzende geschichtliche Entwicklung völlig unbegreiflich. Besteht dagegen der Selbstaufbau Gottes ewig nur als Überwindung des Irrationalen und Negativen in ihm, dann ist dementsprechend die Geschichte der Menschheit der zeitlich auseinandergezogene Kampf des Rationalen mit dem Irrationalen, des Heilvollen mit dem Sinnwidrigen, des Göttlichen mit dem Chaotischen, der Form mit der Unform.[2] Die Menschheit muß, wenn sie sich zu einem von Vernunft durchwalteten Dasein emporringen will, das Kreuz der Endlichkeit auf sich nehmen. Sie muß das Endliche in seinen herbsten und wahnwitzigsten Ausgeburten durchschreiten, um ihr Leben mit den hohen und höchsten Werten auszufüllen. Der Weg zum Heil ist der Menschheit bitter schwer gemacht. Nur aus Wirrsal, Qual und Tod erschließen sich ihr die Quellen des Lebens.

Wer auf dem Boden der hier vertretenen metaphysischen Anschauung steht, wird daher weit entfernt davon sein, die Menschheitsgeschichte ins Optimistische zu färben. Er wird die Hölle von Lastern und Greueln, welche die Menschheitsgeschichte, und nicht etwa nur in längstvergangenen Zeiten, aufweist, nicht zu verhüllen geneigt sein. Bei allem ehrlichen Pessimismus aber wird er sich zugleich sagen, daß die Geschichte der Menschheit unmöglich als eine endgültige Tragödie aufgefaßt wer-

[1] Ich habe auf diese Seite an Vischers Philosophie in meinem Aufsatz „Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers" (in meiner Sammlung von Aufsätzen „Zwischen Dichtung und Philosophie", S. 321 ff.) hingewiesen. Was Jean Paul betrifft, so findet man Bemerkungen hierüber in meiner Schrift „Die Kunst des Individualisierens in den Dichtungen Jean Pauls" (Halle 1902), S. 46 f., 55 ff.

[2] So sagt auch Scheler: das unabwendbar Tragische in der Welt bestehe in der „notwendigen Verknüpftheit von Gutem und Übeln, ja selbst von Gutem und Bösem in der menschlichen Natur" (Vom Ewigen im Menschen, S. 501; in der Abhandlung „Probleme der Religion").

den dürfe. Wenn es wahr ist, daß Gott das Nichtseinsollende ewig zu seinem Momente herabgesetzt, so wird auch in der Entwicklung der Menschheit unmöglich die Zersetzung aller Ideale, der Zusammensturz aller Werte das Schlußglied bilden. Die Entwicklung der Menschheit muß einen positiven Sinn haben.

Hiermit stehen wir vor der vielleicht schwierigsten geschichtsphilosophischen Frage. Darf man das Vertrauen haben, daß das Hindurchgehen durch Not und Tod, durch Laster und Widermenschlichkeit, durch Verödung und Selbstverlust doch immer schließlich dem Befreiungs- und Vertiefungsgange der Menschheit dienen werde? Freilich wird man, wenn sich dieses Vertrauen als begründet erweisen soll, nicht bloß an unmittelbar in die Augen fallende Förderung zu denken und seinen Blick nicht an enge räumliche und zeitliche Grenzen zu binden haben. Der Niedergang und Verfall eines Volkes dient natürlich nicht mehr diesem bestimmten Volk zum Heil. Wohl aber kann, wenn man an den Zusammenhang der Völker denkt, der Verfall des einen Volkes als ein unentbehrliches Glied in der großen Teleologie erscheinen, die das Emporsteigen der ganzen Kulturmenschheit umfaßt. Und darf man, so muß weiter gefragt werden, das Vertrauen haben, daß das Irrationale im Laufe der Entwicklung der Menschheit — ich will nicht etwa sagen: verschwinden, wohl aber fortschreitende Eindämmungen und fortschreitende Annäherungen an das Vernünftige und Gute erfahren werde? Ich will hier auf keinerlei Erörterung der vielseitigen und verwickelten Fragen eintreten, die sich auf den Umfang und die Art und Weise des Fortschreitens auf den verschiedenen menschlichen Wertgebieten beziehen. Nur als meine persönliche Überzeugung sei ausgesprochen, daß eine Neigung zum Optimismus für die Behandlung dieser Fragen eher von Nachteil ist als eine skeptische Haltung des Urteilens. Namentlich was die sittliche Gesinnung betrifft, wird man im Feststellen von Fortschritten nicht vorsichtig genug sein können. Darf man, so lautet die bange Frage, das Vertrauen als begründet ansehen, daß die Kulturvölker im Ganzen und Großen menschlicher, geordneter, vergeistigter, großdenkender, willensstärker auch in ihrem sittlichen Verhalten werden?

Ich will hier einen Gedanken nicht unterdrücken, der sich mir, je tiefer ich mich in die Betrachtung der Weltzusammenhänge versenke, desto stärker aufdrängt. Wenn es als feststehend angesehen werden muß, daß das Leben der Menschheit, wie es einmal angefangen hat, dereinst auch ein Ende haben wird, so kann, wenn die Entwicklung der Mensch-

heit überhaupt einen Sinn haben soll, einen solchen es nur unter der Bedingung geben, daß die Menschheitsgeschichte ein bloßes Glied eines unendlich übergreifenden Zusammenhanges, ein Bruchstück, eine Durchgangsstufe eines gänzlich andersartigen, überzeitlichen Geschehens bildet.[1] Ich weiß wohl, daß man hiermit ins Unbegreifliche und Unbeschreibliche hineingerät. Nichtsdestoweniger muß man, glaube ich, den Gedanken wagen, daß diese irdische Entwicklung der Menschheit eingeordnet ist einem überzeitlichen Lebenszusammenhang, in den der Ertrag des irdischen Werdens der Menschheit eingeht zu weiterer Entfaltung. Dann läge die Sache so, daß ein positiver, heilvoller Sinn in die Menschheitsgeschichte erst von jener höheren, andersartigen Ordnung des Gott-Weltlebens hineinkäme, das gleichsam unsere Raum- und Zeitwelt schneidet und sich auf dieser Schnittfläche als Menschheitsgeschichte darstellt. Bei einer solchen Auffassung würde es nicht nötig sein, für alle Irrationalitäten, welche die Geschichte der Menschheit darbietet, eine Auflösung innerhalb dieser Geschichte selbst zu suchen und zu finden.

6. Der Weltkrieg unter dem Gesichtspunkte des Tragischen

Die vorangegangene Auflage der „Ästhetik des Tragischen" erschien während des Weltkrieges. Dies war für mich ein Anstoß, mein Buch mit dem Eingehen auf die Frage nach der Tragik des Weltkrieges zu beschließen. In jener Auflage heißt es: „Im Jahre 1916 von der Tragik der Menschheitsgeschichte reden und dabei den gegenwärtigen Weltkrieg unerwähnt lassen, ist menschlich wie sachlich unmöglich." Und so hob ich denn an dem Weltkrieg die verschiedenen Beziehungen hervor, in denen er mir unter den Typus des Tragischen zu fallen schien.

Ich will die dort gegebenen Auseinandersetzungen hier nicht wiederholen; nur die Schlußbetrachtung, die den Kernpunkt der ganzen Frage betrifft, will ich wörtlich hierhersetzen. Der Leser möge sich dabei vor Augen halten, daß ich jene Betrachtungen im September des Jahres 1916 niedergeschrieben habe.

[1] Ich finde mich in dieser Anschauung mit Hans Driesch zusammen. In seiner „Wirklichkeitslehre" (2. Aufl., Leipzig 1922) heißt es (S. 271): „Denn die Erde wird ein Ende haben. Dieser eine Satz genügt in der Tat, um die Unmöglichkeit einer Lehre kundzugeben, die da von einer Entwicklung des Irdischen an der Geschichte redet; dieses Irdische an ihr sind aber vielleicht Bruchstücke eines nicht-irdischen Verlaufes. Jedenfalls darf nur in diesem Sinne der stets vermutungshaft bleibende Begriff einer geschichtlichen Entwicklung überhaupt gesetzt werden." Vgl. S. 174, 213, 309, 328.

„Von dem dargelegten metaphysischen Standpunkt aus (so hieß es dort S. 533 ff.) erscheint der Weltkrieg als ein äußerster Gegenstoß des Irrationalen gegen das fortschreitende Hervortreten der Vernunft in der Menschheitsentwicklung. Wir sahen: die Grundverfassung des Seins führt es mit sich, daß sich in der Geschichte alle Entwicklung der Vernunft nur auf dem Umwege des Widervernünftigen und seiner Besiegung zustande bringt. Sollen die Kulturwerte wachsend hervortreten, so kann dies nur so geschehen, daß die Menschheit die Schule der Mißwerte durchmacht. Nur indem sich das Nichtseinsollende durch seine Entwicklung ad absurdum führt, bricht das Seinsollende in steigender Vertiefung hervor. Auch die härtesten, grauenhaftesten Formen des Widervernünftigen werden dem Entwicklungsgange der Vernunft nicht erspart. Ihr Triumphgang ist zugleich ihr Leidensweg."

„Wer sich zu dem Glauben an den „ewigen Frieden" bekennt und zugleich auf dem Boden der vorhin dargelegten Weltanschauung steht, wird urteilen: es stand zu hoffen, daß die Negativität, die Widervernunft, die Zwiespältigkeit (oder wie man sonst sagen mag), durch die sich der Stufengang der Menschheit hindurcharbeiten muß, um vorwärts zu kommen, von nun an nicht mehr die wilde und grausame Form des Krieges annehmen, sondern innerlichere und der Vernunft näher liegende Formen zeigen werde. Aber, so wird er hinzufügen, diese Hoffnung wurde getäuscht. Die Menschheit muß, so scheint es, um sich weiter emporzuringen, noch durch eine Entfesselung der Irrationalität von nie dagewesener Furchtbarkeit hindurchgehen. Die Menschheit war noch nicht so weit, um der Schwierigkeiten und Spannungen, der Begehrlichkeiten und Anmaßungen, die sich ihrer Entwicklung entgegenstellten, auf dem Wege der Klugheit und Weisheit, der Mäßigung und Gerechtigkeit Herr zu werden. Sie mußte sich noch einmal in das Chaos der Kulturverneinung, in eine wahre Hölle von Irrationalität stürzen, um die zwischen den Völkern bestehenden Interessengegensätze zum Austrag zu bringen. In diesem Sturz der durchgeistigten völkerverbindenden Kulturarbeit in die unerhörten Roheiten und Grausamkeiten der Kulturverneinung, aufgefaßt als ein der Menschheit letzten Endes durch die Zwiespältigkeit des Urwesens auferlegtes Schicksal, besteht die tiefste Tragik des Weltkrieges. Die eherne, grimmige Dialektik des Weltgeistes macht sich der Kulturmenschheit in diesem Kriege mit noch nicht dagewesener Schärfe fühlbar."

„Aber hiermit ist der Sinn des Weltkrieges nicht erschöpft. Worin be-

steht denn nun, so muß weiter gefragt werden, das Positive, zu dem dieser Weltkrieg die Menschheit und insbesondere das durch Staatsmänner fremder Länder und die dort wuchernden Volksleidenschaften frevelhafterweise in den Krieg hineingezwungene deutsche Volk hinführen wird? Worin besteht der Gewinn an Kulturwerten, der das Hindurchgehen durch die Qual dieses Krieges rechtfertigt?"

„Eine bestimmt lautende befriedigende Antwort hierauf zu geben, ist zur Zeit unmöglich. Ganz allgemein kann zunächst gesagt werden, daß die dargelegte Weltanschauung uns mit dem Vertrauen erfüllen muß, daß, wie im Urwesen aller Dinge das Nichtseinsollende nur dazu da ist, um das Seinsollende zur Selbstverwirklichung zu bringen, so auch die Irrationalitäten der Geschichte schließlich immer im teleologischen Gesamtzusammenhange ins Heilvolle ausschlagen werden. Und so wird auch dieser Weltkrieg im Gesamthaushalt der Geschichte irgendwie ein unentbehrliches Hilfsmittel zum Reiferwerden der Menschheit bedeuten. Aus den unerhörten Furchtbarkeiten wird sich ein neues Leben herausringen. So dürfen wir hoffen, wenn auch dieser innere Gewinn dem menschlichen Auge zunächst verborgen bleiben sollte."

„Aber liegt denn nicht, so könnte irgendein Politiker fragen, das Positive, worauf dieser Krieg hinauswill, sozusagen auf der Hand? Es besteht in der Sicherung Deutschlands, in der Befestigung seines äußeren und inneren staatlichen Daseins, in der Steigerung seiner Machtstellung. Sicherlich liegt darin, so hoffen wir mit starker Zuversicht, der nächste Erfolg dieses Krieges. Aber eben doch nur der nächste Erfolg. Es wäre eine rohe, bluttriefende Weltordnung, der gemäß der Triumphzug eines solchen Mordens, wie es dieser Krieg ist, seinen rechtfertigenden Sinn in der Erhöhung von Sicherheit, Macht und Größe eines Staates besäße."

„Auch genügt es nicht, darauf hinzuweisen, daß dieser Krieg Wunder an Tapferkeit, Selbstaufopferung, heldenhafter Stärke im Ertragen von Leiden, ebenso Wunder an barmherziger Liebe hervorgebracht hat. Denn abgesehen davon, daß diesen sittlichen Förderungen üble sittliche Wirkungen in überreichem Umfang gegenüberstehen: so sind damit nur Begleiterscheinungen des Krieges bezeichnet, nicht aber Wirkungen, die als das neue Leben, das sich aus dem Kriege hervorringen soll, angesehen werden könnten."

„Viel eher glaube ich, daß das neue Leben, auf das unsere Hoffnung geht, sich nicht unmittelbar aus dem Weltkriege erzeugen wird, sondern

daß sich nach den Zerrüttungen und Zerklüftungen der Kriegszeit in verschiedenen Richtungen Kulturschwierigkeiten, Kulturhäßlichkeiten, Kulturzerrissenheiten der gefährlichsten Art einstellen werden. Ich glaube: die Meinung ist zu optimistisch, die dahin geht, daß all die Verbildungen und Entartungen, all die Zuchtlosigkeiten und Frechheiten, an denen unsere Kultur und Überkultur vor dem Kriege in beängstigender Weise litt, mit der Erschütterung des Krieges ganz oder nahezu verschwunden sein werden. Ich fürchte vielmehr: die Umwertung so vieler grundlegender Werte, wie sie der Weltkrieg mit sich bringt und jahrelang dauern läßt, wird soziale Übel der schwersten Art im Gefolge haben und zu Auflösungen und Aufwühlungen des inneren Lebens von nie dagewesener Schärfe führen. Die Verheerungen der Kultur durch den Weltkrieg müssen erst ihre Fortsetzung in einem langen Leidenswege schwerster Kulturkämpfe (dieses Wort in weitestem Sinne genommen) gefunden haben, bevor sich daraus für das deutsche Volk (um nur von diesem zu sprechen) die ersehnte menschlichere Kulturstufe herausarbeiten wird. Erst dann wird die Tragik des Weltkrieges zu einem „überwundenen Momente" herabgesetzt sein und der Weltkrieg seinen „Sinn" gewonnen haben."

„Mit diesem unbestimmten Ausblick auf eine Durchgeistigung unserer Kultur im Sinne einer edleren, vom Göttlichen tiefer und tiefer durchdrungenen Menschlichkeit muß ich den Leser entlassen. Wollte ich sagen, wie ich mir diese erhöhte Kulturstufe vorstelle, so müßte ich entweder, sei es mehr dichterisch, sei es mehr in religiöser Weise, meine Träume und Wünsche aussprechen, oder ich müßte kulturphilosophische Zukunftserwägungen anstellen. Beides fällt weit über die Aufgaben hinaus, die sich eine Ästhetik und Metaphysik des Tragischen zu stellen hat. Wie immer aber auch diese durch die tragischen Erschütterungen des Weltkrieges vorbereitete edlere Kultur aussehen mag: keinesfalls wird ihr erspart bleiben, sich durch neue Irrationalitäten hindurchzukämpfen. Und diesen Irrationalitäten der neuen Kulturstufe wird es an Schärfe des Widerstreites, an Tiefe des Leides, an Wunden des Geistes nicht fehlen. Doch werden sich, dahin geht unser Hoffen, diese Wirrsale und Trübsale der Zukunft nicht bis zur Form blutiger Gewalt vergröbern."

Soweit die Darlegungen von 1916. Heute glaube ich, daß sie einer wichtigen Ergänzung bedürfen. Nur das Objektiv-Schicksalsmäßige an der Tragik des Weltkrieges ist hier hervorgekehrt. Der notwendige Gang der Welt, so zeigte ich, bringt es gemäß der Zwiespältigkeit des Weltgrundes mit sich, daß die Menschheit auch noch durch die äußerste

Gestalt des Irrationalen hindurchschreiten muß. Von tragischer Schuld ist wenigstens nicht ausdrücklich die Rede. Die Anarchie des Weltkrieges gehört zur wesensnotwendigen Auswirkung des Absoluten. Von der Menschheit scheint alle Schuld weggehoben.

So scheint es wenigstens; denn im Grunde meinte ich es nicht einfach so. Aber es kommt darauf an, das, was in dem aus der vorigen Auflage Mitgeteilten nur durch gewisse Worte und Wendungen angedeutet ist, nun ausdrücklich herauszustellen.

Nicht habe ich dabei im Auge die Frage, durch welche Staatslenker oder Staatsmänner, durch welche Parteien, durch welche Völker der Krieg frevlerisch vorbereitet und angestiftet wurde. Diese Fragen der besonderen Verschuldungen, so unerläßlich ihre Klarstellung ist, fallen doch nicht in den Rahmen dieses Buches. Hier kann es sich nur um die abendländische Kulturmenschheit im Großen und Ganzen handeln. Es fragt sich: muß anerkannt werden, daß an dem Emporflammen des Weltkrieges die abendländische Menschheit durch tragische Schuld wesentlich beteiligt ist?

Ich glaube: diese Frage muß bejaht werden. Wäre das Leben der abendländischen Menschheit vom Geiste der Gerechtigkeit und Liebe erfüllt gewesen, hätte sie sich Scheingütern nicht in höherem Grade ergeben als dem, was in sich Wert und Halt hat, hätte sie nicht eine Kultur der Sinne und Triebe in höherem Maße gepflegt als eine Kultur der Seele und des Geistes: so wären überhaupt die Bedingungen nicht zustande gekommen, aus denen der Krieg geboren wurde. Alle Kräfte und Talente wurden in wahnwitziger Hast in den Dienst des Riesentriebwerkes der sogenannten „Zivilisation" gestellt. Den Allermeisten war es selbstverständlich, daß die Hauptsache der Kultur in dem Technischen und Geschäftlichen, in dem Quantitativen und Kumulativen, in dem Bequem- und Vergnüglichmachen des Lebens liege. Als ein besonders häßlicher Fleck aber in dem Bilde des modernen Geisteslebens erscheint mir das erlebnislose Fertigwerden mit Allem, was Christentum und Religion ist. Wenn jemand in ernstem Ringen, aus der Substanz seiner Persönlichkeit heraus, dazu kommt, alle Religion von sich abzutun und als ein schädliches Überlebsel zu hassen, so fällt dies sicherlich nicht unter den Begriff der Schuld. Wohl aber liegt Schuld vor, wo das Fortwerfen der Religion ein bagatellmäßiges Oberflächenereignis ist, wie dies bei all den Unzähligen zutrifft, die da sagen: es sei nicht der Mühe wert, sich ernsthaft mit den Torheiten, die man Religion

nennt, auseinanderzusetzen. Es kann nun kein Zweifel sein, daß mit der Zersetzung des Christentums auch der Geist der Liebe, der doch wohl seinen Kern bildet, eine schwere Untergrabung erfahren hat. Nichts aber hätte der Entstehung der Bedingungen für den Ausbruch des Weltkrieges so entgegenarbeiten können wie die Herrschaft der Liebe in dem Leben der Völker. Sonach darf man sagen: die abendländische Menschheit selbst trägt Schuld an dem Ausbruch des Weltkrieges.[1]

Wohin aber weist letzten Endes diese Schuld? Es ist die Zwiespältigkeit der menschlichen Natur und in letzter Tiefe die Zwiespältigkeit des Weltgrundes, die sich darin auswirkt. Der Mensch ist tierisches Triebwesen und trägt zugleich das Emporstreben zum Ewigen und Göttlichen als wesenhafte Bestimmung in sich. So kommt es, daß die Menschheit das Gute nicht geradlinig erreichen kann, sondern sich durch die Finsternisse der Schuld hindurchkämpfen muß, um in sich das Gute lebendig zu machen. Nicht nur Kampf mit dem Selbstischen und Bösen, sondern geradezu Bejahen des Nichtseinsollenden ist Voraussetzung für das zunehmende Hineinwachsen des Menschen in das Gute. Und diese moralische Irrationalität in der Entwicklung der Menschheit hat wiederum ihren letzten Grund in jener Zwiespältigkeit des Absoluten.

Blicke ich zurück, so stellt sich die Sachlage jetzt folgendermaßen dar. Die dem Absoluten innewohnende Negativität führt notwendigerweise dazu, daß sich die Menschheit durch die äußersten Irrationalitäten hindurchringen muß, wenn sich das Vernunft- und Heilvolle siegreich herausgestalten soll. Eine solche äußerste Irrationalität stellt der Weltkrieg dar. Daß aber diese äußerste Irrationalität der abendländischen Menschheit nicht erspart werden konnte: dies hat seinen nächsten Grund darin, daß sich die abendländische Menschheit in rasender Hetzjagd auf die Scheingüter der äußerlichen Zivilisation warf und Gerechtigkeit und Liebe und überhaupt die Pflege der inneren Güter, der „Selbstwerte" vernachlässigte und insbesondere nicht zur tragenden, leitenden Idee des öffentlichen Lebens erhob. Auch diese Gesamtverschuldung[2] der abend-

[1] So weit entfernt ich von Max Schelers christlich-katholischer Denkweise bin, so stimme ich doch sehr Vielem in seinen Auseinandersetzungen darüber zu, wie entsetzlich weit die Gegenwart von der „christlichen Liebesidee" abgefallen sei (in dem Aufsatz „Die christliche Liebesidee und die gegenwärtige Welt", enthalten im ersten Bande „Vom Ewigen im Menschen", S. 124 ff.).

[2] Ich weiß sehr wohl, daß der Begriff einer „Gesamtschuld" schwere Dunkelheiten in sich birgt. Doch ist es an dieser Stelle — im Rahmen dieser Schlußbetrachtung, die doch nur einen Anhang dieser Schrift bildet — untunlich, die Aufhellung dieses Begriffes zu versuchen.

ländischen Menschheit weist aber letzten Endes auf die im Absoluten wurzelnde Tragik hin, daß die Verwirklichung des Guten ihren Weg durch Schuld hindurch nehmen muß.

Freilich sehe ich mich, indem ich so zusammenfasse, vor ein schweres Fragezeichen hingestellt. Von Schuld kann nur die Rede sein, wenn *Willensfreiheit*, und zwar in ernsthaftem, das heißt: in indeterministischem Sinne besteht. Nur aus dem Boden der *Freitat* heraus kann Schuld erwachsen. Soll jene Geistes- und Kulturgestaltung wirklich auf eine Schuld der abendländischen Menschheit zurückgeführt werden dürfen, so muß diese dafür als *verantwortlich* angesehen werden. Verantwortlichkeit aber setzt Entschließen aus freier Initiative voraus. Auf der anderen Seite aber mußten wir in derjenigen Kulturgestaltung, die uns als Verschuldung galt, ja sogar in der Geistesverfassung der Verschuldung als solcher eine *innerlich notwendige* Auswirkung der Zwiespältigkeit des Weltgrundes sehen. Es erschien uns als in dem notwendigen Gange der Weltdialektik, in dem vom Absoluten her bestimmten Weltschicksal gelegen, daß die Menschheit durch immer neue Verschuldungen und dem entsprechende Irrationalitäten hindurchgetrieben wird. Es ist der alte Urgegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, vor dem wir stehen. Hier tritt er uns entgegen als Gegensatz von notwendiger, durch das Absolute bestimmter Menschheitsentwicklung und dem Hindurchschreiten der Menschheit durch Schuld und sittlicher Läuterung, durch Böses und Gutes. Es handelt sich sonach im Grunde um die Frage, ob und wie das sittliche Werden der Menschheit und überhaupt die Gestalt des Sittlichen als des Reiches der Freiheit mit dem innerlich notwendigen Gange der Entwicklung der Menschheit vereinbar sei.

Es kann unmöglich meine Absicht sein, hier in die Erörterung dieser allerdunkelsten Frage der Metaphysik einzutreten. Vielleicht liegt hier eine jener metaphysischen Antinomien vor, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß dem menschlichen Denken und Erkennen nur soviel möglich ist, zu sagen: sowohl die Thesis wie die Antithesis sei ein unaufgebbares Postulat; das Wie der Ausgleichung des sich uns darbietenden Widerspruches aber überschreite die menschliche Einsicht; nichtsdestoweniger sei die Forderung aufrecht zu erhalten, daß sich beide Sätze zu einer höheren Synthese vereinigen lassen müssen; und man dürfe vertrauen, daß das, was dem menschlichen Denken und Begreifen unvereinbar erscheine, doch vor der unendlichen, göttlichen Vernunft in die

Einheit einer Syntheſe zuſammengehe. Lotze ſchließt ſeine „Metaphyſik“ mit dem alten Spruche: Gott weiß es beſſer. —

Viereinhalb Jahre liegt nun der Weltkrieg zurück. Aber die Tragik unſeres Lebens hat ſich nicht gemildert. Im Gegenteil: ſie hat ſich zugeſchärft und iſt verwickelter geworden. Denn was im Gefolge des Weltkrieges über uns hereingebrochen iſt — Revolution, Wehrlosmachung des deutſchen Volkes, innere Zerrüttungen äußerſter Art, Knechtung durch unſere Feinde —, dies Alles ſtrotzt von Tragik. Doch ſtehen wir noch ſo ſehr mitten in dem Drängen dieſer Ereigniſſe, daß es mir kaum möglich erſcheint, für die Tragik der unmittelbaren Gegenwart einen überſchauenden Standpunkt zu gewinnen.

Nur eine Seite an der Tragik unſeres gegenwärtigen Daſeins, die ſich mir als ganz beſonders ſchmerzvoll aufdrängt, ſei zum Schluſſe berührt. Der deutſche Geiſt hat den Glauben an ſich ſelbſt verloren. Von den verſchiedenſten Seiten hört man verkündigen, daß ſich nicht etwa nur unſere Staatskunſt, ſondern die ganze deutſche Kultur als bankerott erwieſen habe, und daß daher für die Neugeſtaltung unſeres Lebens Alles, was der deutſche Geiſt an Schätzen erarbeitet habe, alſo auch die ganze Geiſtesarbeit des deutſchen Idealismus nicht in Betracht komme. In weiten Kreiſen iſt eine kaum zu überbietende Geringachtung des deutſchen Geiſteslebens im neunzehnten Jahrhundert verbreitet. Der neue Menſch habe ſich, ſo wird gefordert, von Allem, was bisher auf den Gebieten der ſittlichen Überzeugung, der Religion, der Kunſt, der Philoſophie gegolten hat, radikal loszulöſen und ſich ſo völlig geſchichtslos zu erſchaffen. Damit verbindet ſich vielfach die Meinung, daß der deutſche Geiſt ſein Heil im Oſten ſuchen müſſe. Ich habe dabei nicht ſo ſehr die durch plumpen Parteidogmatismus und unintelligenten Fanatismus eingegebene Begeiſterung für Moskau im Auge als vielmehr die edlere Schwärmerei für die Kultur Indiens und Chinas, für Buddha und Laotſe. Solcher Selbſtpreisgebung des deutſchen Geiſtes kann nicht entſchieden genug entgegengetreten werden. So wenig auch das, was ich kurz den deutſchen Idealismus nennen will, imſtande war, derart in das öffentliche Leben einzudringen, daß dadurch die Bedingungen unmöglich gemacht worden wären, aus denen heraus der Weltkrieg entbrannte, ſo ſchließt doch nichtsdeſtoweniger die reiche, vielgeſtaltige Entwicklung des deutſchen Idealismus eine ſolche Fülle ſchöner, reifer, tiefer Menſchlichkeit in ſich, daß hieraus für die Geſtaltung des erſehnten „neuen“ Menſchen die Grundrichtungen und Grundkräfte geſchöpft wer-

den können. Die sich nicht genugtunkönnende Selbstherabwürdigung des deutschen Geistes gehört zu den niederdrückendsten Strömungen, die unser gegenwärtiges Leben durchziehen. Man stelle sich vor: der wahre Triumphzug von Geistesschöpfungen, als welchen sich die Entwicklung des deutschen Geistes darstellt, und durch den er den übrigen Völkern vorangeleuchtet hat, wird als erledigt angesehen, als unfähig, neues Leben aus sich heraus zu gestalten und befruchtend weiter zu wirken! Eine Selbstverkleinerungs-, ja Selbstwegwerfungssucht ist wie eine bösartige Erkrankung über das deutsche Volk gekommen. Indessen habe ich trotz allem die feste Überzeugung, daß sich der deutsche Geist bald wieder stolz zu sich bekennen werde. Ein Volk, das Meister Eckart und Luther, Leibniz und Kant, Pestalozzi und Fichte, unsere großen Dichter und Tonschöpfer hervorgebracht hat, kann unmöglich auf die Dauer mit seiner heldenhaften Vergangenheit brechen. Es steht keine endgültige Tragik des Selbstverlustes bevor. In dem zu erwartenden Neuen wird das Große und Tiefe zeugungskräftig fortleben, das der deutsche Idealismus der letzten Jahrhunderte erarbeitet hat.

Alphabetisches Verzeichnis der Schriftsteller

Ahrem 64, 270
Aristoteles 4, 59, 77 f., 136 f., 256, 265, 278, 279 ff., 291, 292
Augustinus 440
Avonianus 78, 373

Bab Julius 77, 139
Baader Franz v. 432
Bahnsen 35, 99, 100, 124 f., 138 f., 231, 322, 336, 346, 439, 440
Bahr Hermann 289 f., 395 f.
Batteux 62
Baumgart 4, 49, 78, 83, 150, 266, 291
Berger Alfred 279 ff., 287 f.
Bernays Jakob 266, 279 f., 289
Bie Oskar 30
Biese 288
Birken 62
Böhme Jakob 112, 432
Bohtz 58, 138
Bölsche 29
Borinski 62
Bouterwek 63
Brandes 230, 337
Bruhn E. 382

Carriere 11, 74, 97, 111, 138
Cohen 1
Cohn Jonas 341
Creizenach 279

Danckelmann 62
Darwin 29, 30, 436
Dehmel 29, 74, 395 f.
Dessoir 26, 150, 237
Dilthey 295, 324
Driesch 444
Duboc 65, 99, 218, 229, 236
Dubos 270
Dühring 209

Eleutheropulos 44
Elster Ernst 61
Ermatinger 37
Ernst Paul 28, 62

Fechner 99
Fichte J. G. 81, 438, 452
Fischer Kuno 146
Flake Otto 30, 146
Freud Siegmund 289
Freytag Gustav 4, 78, 99, 304, 356

Georgy E. A. 5, 83, 139
Gervinus 141, 145
Goebel 99
Gomperz Theodor 280
Görland Albert 81, 98
Goethe 267, 394
Groos 26, 61, 138, 266
Gundolf Friedrich 51, 135, 155, 396
Günther Georg 137, 141, 265, 381

Harsdörffer 62
Hartmann Eduard v. 28, 32, 35, 53 f., 78, 100, 150, 204, 215, 229, 304, 432
Hebbel 29, 37, 78, 104 f., 112, 139, 169, 439, 440
Hegel 10, 28, 29, 35, 87, 94 ff., 97 ff., 102, 112, 137 f., 139 f., 229, 322, 323, 432, 433, 439
Heine Heinrich 421
Heinze Richard 380
Heraklit 336
Herbart 27
Hesse Otto Ernst 301
Hettner Hermann 5, 49, 78, 145, 304
Heymans 273
Heyse Paul 248
Hotho 16
Humboldt Wilhelm 9, 65
Hume 34

Jaspers Karl 95, 323, 341
Jean Paul 442

Kant 1, 81, 87, 98, 270, 438, 440, 452
Kettner Gustav 235
Kirchmann J. H. 11, 14, 46, 58
Klein J. L. 128, 141, 198, 266, 291, 296
Koffka Friedrich 29
Köstlin Karl 56, 59
Krause K. Chr. Fr. 35, 36 f.
Krumm 38, 105
Kuh 261
Kühnemann 83, 330, 340, 405
Kutscher 38

Laurila 48
Lehmann Rudolf 8, 78
Leibniz 34, 452
Lessing G. E. 4, 77, 266 f., 269, 408
Lessing O. E. 29
Lipps Theodor 14, 27, 54, 59, 64, 98, 146, 229, 323
Lotze 451
Ludwig Emil 396
Ludwig Otto 139
Luther 440, 452

Meister Eckart 452
Mendelssohn Moses 267, 268 f.
Müller Adolf 147, 150
Müller-Freienfels 229, 254
Muther 14
Mutius Gerhard v. 29, 218

Nicolai 267, 269, 270
Nietzsche 29, 30, 35, 87, 100 f., 161, 230, 270, 273, 336, 406

Opitz 62

Pascal 336, 440
Pestalozzi 452
Petsch 74, 324, 328, 394, 405
Pfordten v. d. 61, 322
Platon 230, 431, 432, 440

Rousseau 336
Ruge 97

Scheler Max 7, 151, 433, 442, 449

Schelling 28, 30, 35 f., 58, 102, 112, 137 f., 139, 395, 432
Scheunert 37, 169
Schiller 34, 54, 58, 74, 98, 194, 229, 267, 279, 408
Schlapp Otto 270
Schlegel A. W. 59, 102, 198
Schmidt Erich 235, 269 f.,
Scholz Wilhelm v. 29
Schopenhauer 16, 28, 30, 35, 62 f, 86, 87, 99, 231, 297, 336, 434, 436, 440
Siebeck 291
Simmel 102, 317, 347
Solger 28, 35, 36, 102, 125, 138, 139, 226, 229 f., 304
Spinoza 440
Spitzer 26
Sternheim Carl 30
Stumpf 108, 270, 272
Sulzer 63

Tieck 333

Ulrici 140, 145

Valentin Veit 292
Vezin 30
Viehoff 78
Vischer Fr. Th 5, 11, 28, 36, 51, 58, 78, 83, 97, 111, 138, 186, 213, 215, 229, 265, 308, 332, 346, 442
Vögele 30

Wagner Richard 15, 16, 328, 340, 346
Walter Julius 230, 265
Walzel 38, 169, 216
Weitbrecht Karl 200
Weiße Chr. H. 102, 138, 231
Werder 89, 221, 248
Wetz 4
Wilamowitz-Moellendorff v. 49, 265
Windelband 291
Wittels Fritz 298
Woerner Roman 167, 300
Wolff Max 75, 89, 134
Wundt Max 382, 383

Zeising 11, 28, 35 f., 58, 111, 138, 229
Zeller Eduard 291
Ziegler Leopold 100
Zimmermann Robert 27
Zinkernagel 104

Alphabetisches Verzeichnis der Beispiele

Abälard 298
Agrell
Gerettet 243
d'Albert
Tote Augen 416
Stier von Olivera 235
Aleris Willibald
Roland von Berlin 246
Alfieri
Philipp II. 171, 372
Amicis
Schultragödie 415
d'Annunzio 21
Lust 132.
Traum eines Herbstabends 277
Triumph des Todes 132
Der Unschuldige 132
Anzengruber
Der Einsam 367
Meineidbauer 156
Pfarrer von Kirchfeld 126
Viertes Gebot 60
Äschylos 3, 9, 83, 263, 266, 295, 379, 381, 386, 387, 391
Agamemnon 128, 170, 173, 174, 354, 381, 387
Choephoren 381, 388
Eumeniden 47, 323, 381, 388
Perser 73, 113, 275, 381
Prometheus 198, 255 f., 348, 354, 382
Sieben gegen Theben 128
Auerbach
Auf der Höhe 352
Augustinus 298

Baggesen 301
Bahr
Apostel 189
Meister 161, 187
Balzac 153
Les adieux 72
Une affaire ténébreuse 245
La fille aux yeux d'or 261
Peau de chagrin 304
Père Goriot 304
Beer Michael 372
Paria 188
Struensee 176, 215
Beer-Hofmann
Graf Charolais 51, 146, 259, 359
Beethoven 16, 191
Neunte Symphonie 15, 94
Bellini
Norma 223
Bendemann 13
Beovulf 210
Berlioz
Phantastische Symphonie 17
Requiem 39
Verdammung Fausts 39
Bhavabhuti
Malati und Madhava 376, 380, 389
Bierbaum
Antonie und Stella 274
Bibel 108
Absalom 319
Isebel 264
Jesus 13, 212, 386, 393
Judith 385
Maria 13
Pharao 385
Psalmen 206
Saul 319, 385
Simson 385
Verlorener Sohn 412
Björnson 80
Handschuh 168
Hulda 223
König 189
Laboremus 80, 349
Leonarda 80
Paul Lange 80, 134
Über unsere Kraft I. 80, 114
Über unsere Kraft II. 214
Böhlau
Halbtier 342
Rangierbahnhof 300
Bojer
Augen der Liebe 415
Börries von Münchhausen 21
Bourget
Disciple 337
Mensonges 342
Brahms 16
Erste Symphonie 15
Vierte Symphonie 15, 94
Brentano
Gedichte 20, 338
Gründung Prags 400
Bret Harte 92
Bruckner 15, 16
Bruno Giordano 327
Büchner
Dantons Tod 183, 213
Bürger 298
Byron 121, 165, 298, 338
Don Juan 20, 39, 107, 158, 425
Gedichte 19
Harold 19, 118, 297, 319, 343
Himmel und Erde 11
Kain 80, 113, 160, 164, 181, 256, 319, 337, 393
Manfred 80, 113, 288, 297, 319, 336, 352, 393
Mazeppa 153
Sardanapal 75

Calderon 25, 108, 348, 376, 386 f., 389
Andacht zum Kreuz 386, 389
Arzt seiner Ehre 166
Leben ein Traum 39, 348, 398
Luis Perez 348
Prometheus 381, 393
Richter von Zalamea 352
Über allen Zauber Liebe 49, 132
Wundertätiger Magus 132, 295, 386, 389, 392 f.
Camoens
Lusiaden 339, 380
Cäsar 13
Chateaubriand
Atala 21
René 415
Collin Heinrich
Regulus 371

Constant Benjamin
Adolphe 76, 134
Corneille 363
Cid 119
Cinna 45
Horatius 119, 324
Polyeuct 393

Dante
Göttliche Komödie 178, 239
Daudet
Fromont und Risler 127
Sappho 342
Dauthendey
Asiatische Novellen 225
Japanische Novellen 225
Dehmel
Zwei Menschen 161
Mitmensch 419
Delacroix 12, 13, 226
Delavigne
Ludwig XI. 179
Dickens
David Copperfield 68
Klein-Dorrit 68
Oliver Twist 68, 172
Raritätenladen 68
Diderot
Hausvater 47, 416
Dostojewsky 21, 69, 257
Karamasow 298, 311, 364, 420
Raskolnikow 72, 113, 364
Draeseke 15
Dreyer
Winterschlaf 345
Dumas der ältere
Kean 339
Dumas der jüngere
Kameliendame 371, 416
Dürer 226

Ebner-Eschenbach
Gemeindekind 413
Totenwacht 413
Unsühnbar 307
Echegaray
Wahnsinn oder Heiligkeit 370
Edda 348
Ernst Paul 263

Brunhild 143, 307, 365
Canossa 51, 160, 187
Demetrios 263, 365
Eulenberg 371
Alles um Geld 371
Anna Walewska 304
Belinde 92
Fürst Ulrich 422
Halber Held 343
Kassandra 314
Simson 153, 298
Euripides 379, 383, 386, 389, 391
Alkestis 384, 413
Bakchen 379, 384
Elektra 384
Hippolytos 126, 355, 379, 383, 386
Jon 382
Iphigenie in Aulis 47, 126
Iphigenie in Tauri 47
Medea 113, 354, 376, 384
Orestes 388
Phönikierinnen 384
Rasender Herakles 384
Schutzflehende 73, 376

Faust (Volksbuch) 113
Feuillet
Der arme Edelmann 416
Feuerbach Anselm 9, 14, 18
Fielding
Tom Jones 43
Flammarion
Ende der Welt 223 f.
Flaubert
Madame Bovary 244, 364
Salambo 158
Fontane
Effi Briest 41, 352
Quitt 313
Stechlin 41
François Luise von
Frau Erdmuthens Zwillingssöhne 332
Frenssen
Drei Getreue 50
Freytag
Brüder vom Deutschen Hause 326

Fabier 113, 359
Ingo und Ingraban 201
Soll und Haben 171
Verlorene Handschrift 352
Friedrich III. Kaiser 22
Fulda
Herostrat 360
Sklavin 331
Talisman 301

Garborg
Frieden 364
Geibel
Brunhild 143
Sophonisbe 312
Gerstenberg
Ugolino 245
Glogau (Philosoph) 191
Goethe 3, 21, 25, 83, 106, 155, 194, 396
Braut von Korinth 218
Clavigo 75, 90, 106, 113, 118, 155, 188, 311
Egmont 60 f., 106, 117, 127, 142, 203, 213, 257, 314, 367, 414, 419
Faust I 61, 78, 80, 106, 118, 133, 151, 155, 158, 165, 180, 181, 186, 202, 206, 244, 256, 282, 289, 297, 311, 314, 315, 319, 336, 346 f., 352, 363, 386, 393, 400, 403, 404, 410 f., 412, 414, 425
Faust II 80, 181, 347, 373, 393, 400, 425
Gedichte 20
Götz, 75, 106, 142 f., 155, 313, 316, 363, 372, 413, 419
Iphigenie 24, 46, 48, 78, 80, 106, 349, 363, 413
Künstlers Erdenwallen 43
Natürliche Tochter 80, 413
Tasso 51, 75, 78, 80, 106, 118, 186, 300, 319, 338, 363, 393
Wahlverwandtschaften 61, 89, 106, 162, 307, 308, 320, 326, 414

Werther 75, 106, 154, 318, 343, 415
Wilhelm Meisters Lehrjahre 46, 51, 61, 81, 89, 398
Gogol
Taras Bulba 20, 210
Goncourt E. und J.
Madame Gervaisais 208
Gontscharow
Oblomow 76, 81
Gorki 69
Nachtasyl 72
Gött Emil
Edelwild 302
Gottschall
Katharina Howard 325
Nabob 156
Rahab 370
Gottsched
Cato 32, 371
de Goya Francisco 427
Grabbe 79, 106, 298
Barbarossa 113, 183, 184
Don Juan und Faust 55, 129, 173, 180, 181, 187, 198, 244, 295
Hannibal 189
Heinrich VI. 55, 88, 114, 115
Hermannsschlacht 367
Herzog Gothland 131, 173, 175, 177, 203, 218, 243
Napoleon 113
delle Grazie
Donauwellen 365
Gedichte 337
Robespierre 10, 174, 180, 187, 245, 298, 319
Schatten 118
Grillparzer 25, 76, 77, 121, 194, 285, 293, 363
Ahnfrau 405
Argonauten 90, 154, 258
Blanka von Kastilien 76
Bruderzwist 39, 76, 134, 204, 209, 272, 300
Gedichte 122
Jüdin von Toledo 49, 130, 157, 277, 420
Libussa 39, 76, 134, 146, 154, 204, 209, 272, 315, 344, 419
Medea, 51, 65, 113, 118, 154, 187, 208, 257, 344
Meeres und der Liebe Wellen 52, 118, 130, 154, 209, 257, 273, 303, 315, 320, 326, 327, 335, 419
Ottokar 65, 116, 154, 184, 275, 276, 303, 359, 366, 419
Sappho 66, 76, 118, 146, 187, 203, 209, 225, 264, 300, 314, 338, 352, 357
Spielmann 76, 300
Treuer Diener 47, 76, 89, 319, 420
Grünwald (Maler) 226
Günther J. Chr. 298
Gutzkow
Herz und Welt 167
Pugatschew 215
Ritter vom Geiste 343
Uriel Acosta 39, 412
Wally 274
Weißes Blatt 413
Zauberer von Rom 176, 184, 343

Halbe
Eroberer 187
Freiheit 371
Jugend 313, 345
Mutter Erde 223
Halevy
Die Jüdin 314
Halm 372
Camoens 339
Fechter von Ravenna 126
Griseldis 361
Hamerling
Ahasver 39, 113, 160, 173, 174
Danton und Robespierre 183, 187, 191, 298
König von Sion 214, 298
v. Handel-Mazzetti
Stephana Schwertner 308
Hannibal 9
Hardt Ernst
Gudrun 146, 206, 210, 351
König Salomo 277, 319
Ninon von Lenglos 153
Tantris der Narr 120, 422
Hartleben
Abschied vom Regiment 225, 365
Hauptmann Gerhart 3, 77, 264, 285, 352, 364
Armer Heinrich 47, 77, 259, 331
Bogen des Odysseus 210, 257, 259, 331, 413
Einsame Menschen 10, 118, 168, 187, 314, 345, 361
Elga 59, 364
Emanuel Quint 259
Florian Geyer 198, 241, 334
Friedensfest 70
Fuhrmann Henschel 59, 77, 156, 257
Gabriel Schillings Flucht 70, 118, 343
Griselda 47
Hannele 413
Kollege Crampton 426
Michael Kramer 59
Ratten 70, 426
Rose Bernd 59, 69, 77, 156, 257
Versunkene Glocke 39, 118, 331, 338, 401
Vor Sonnenaufgang 241f., 372
Weber 52, 71f., 240
Hauptmann Karl
Bergschmiede 401
Marianne 345
Haydn 16
Hebbel 105, 169, 285, 338, 352, 365
Agnes Bernauer 113, 259
Erzählungen 365
Gedichte 154
Dem Schmerz sein Recht 301
Genoveva 113, 118, 126, 131, 173, 312, 327
Gyges 263, 276
Herodes und Mariamne 113, 151, 180, 263, 301, 343

Judith 51, 113, 160, 180, 234, 258, 261, 301, 343
Julia 371
Maria Magdalene 10, 51, 176, 234, 261, 277
Nibelungen 143, 180, 199, 208, 234, 307
Trauerspiel in Sizilien 425
Heine 191, 301
Gedichte 123
Romancero 122 f., 425
Ratcliff 405
Hesse Hermann
Klingsors letzter Sommer 118
Heyse 397
Alkibiades 222, 352
Andrea Delfin 21
Don Juans Ende 361, 397
Ehrenschulden 365
Elfriede 206
Frau Lucrezia 225, 365
Hadrian 307, 397
Hochzeit auf dem Aventin 202, 367
Kinder der Welt 127, 202, 352
Maria von Magdala 371, 397
Merlin 206
Nerina 21
Weisheit Salomos 45
Hoffmann E. Th. A. 404
Elixire des Teufels 264
Goldener Topf 93
Kater Murr 401
Hofmannsthal 364
Frau im Fenster 80, 153, 225
Hochzeit der Sobeide 352
Tizians Tod 80
Tor und Tod 77, 80
Holbein der Jüngere 427
Hölderlin 9, 73, 92, 121, 191, 293
Gedichte 19, 122
Hyperion 210, 319
Holz
Familie Selicke 70
Homer 108, 130, 376, 380
Ilias 20, 130, 210, 379, 388
Odyssee 166, 390
Houwald
Bild 405
Leuchtturm 405
Huch Ricarda
Ludolf Ursleu 243
Hugo Viktor
Châtiments 398
Hernani 130, 153
Lucretia Borgia 179
Notre-Dame 71
Huysmans
A rebours 76, 129

Jacobsen
Niels Lyhne 134
Jaffé
Bild des Signorelli 326
Ibsen 3, 25, 38, 77, 160 f., 264, 285, 344 f.
Baumeister Solneß 115, 118, 167, 311, 316, 331, 345
Brand 39, 126, 189, 217, 260, 303, 334
Catilina 298
Fest auf Solhaug 90
Frau vom Meere 80, 340
Gabriel Borkmann 345
Gedichte 210
Auf den Höhen 210
Gespenster 52, 70, 115, 242
Hedda Gabler 311, 331, 340
Herrin von Östrot 326
Kaiser und Galiläer 214, 260, 300
Klein Eyolf 47, 80, 345
Kronprätendenten 45, 115, 118, 173, 175, 300
Nora 50, 167, 202, 206, 331, 344
Nordische Heerfahrt 198
Peer Gynt 422, 424
Rosmersholm 80, 118, 167, 223, 314, 340
Stützen der Gesellschaft 411
Volksfeind 217, 282, 327, 340
Wenn wir Toten erwachen 80, 118, 209, 223, 338
Wildente 242, 345
Jean Paul 301, 398, 413, 414, 422, 425
Flegeljahre 425
Hesperus 77, 201, 302, 414, 425
Luftschiffer Giannozzo 223, 425
Siebenkäs 301, 425
Titan 50, 77, 113, 156, 160, 176, 202, 297, 302, 319, 425
Unsichtbare Loge 77, 156, 422, 425
Jensen Johannes
Das Schiff 158
Iffland
Dienstpflicht 416
Jäger 370
Spieler 60, 416
Immermann
Hofer 413
Merlin 401
Johst
Der Einsame 132

Kaiser Georg 162
Koralle 91
Kalidasa 379
Sakuntala 166, 385, 390
Urvasi 390
Keller Gottfried
Grüner Heinrich 45, 77, 300
Kammacher 43
Martin Salander 41
Romeo und Julia 21, 41, 127, 209
Verlorenes Lachen 106
Kennedy
Ein Diener des Hauses 415
Kind Friedrich
Freischütz 406
Kjelland
Gift 352
Kleist Ewald 191
Kleist Heinrich 9, 79, 121, 264, 301, 334, 363
Erdbeben von Chili 367
Familie von Schroffenstein 90
Guiscard 116

Hermannsschlacht 106, 198, 367
Käthchen von Heilbronn 42
Kohlhaas 21, 61, 348
Penthesilea 303, 369
Prinz von Homburg 45, 349
Klinger Max (Radierer) 12, 39, 226
Klinger Maximilian (Dichter)
Faust 113, 164, 181
Raphael de Aquillas 113
Simsone Grisaldo 319, 343
Sturm und Drang 33, 47
Zwillinge 221, 313
Körner Theodor 191, 371
Zriny 33
Kornfeld Paul
Verführung 162
Kotzebue
Menschenhaß und Reue 416
Spanier in Peru 416
Kschemisvara
Kausikas Zorn 386, 388 f.
Kudrun 295
Kyser
Medusa 153

Lagerlöf
Gösta Berling 20
Laokoon 12, 13
Laube
Esser 305, 313
Junges Europa 304
Struensee 215, 371
Leffler
Sonja Kovalevsky 337
Leisewitz
Julius von Tarent 221, 313
Lemaître
Les rois 340
Lenau
Albigenser 214
Faust 295, 312
Gedichte 19, 122, 337
Savonarola 214, 334
Leoncavallo
Bajazzo 135, 152, 365
Leopardi 19, 337
Lermontow
Ein Held unserer Zeit 158, 301
Lessing 3
Emilia Galotti 50, 59, 120, 179, 183, 235
Nathan 44
Philotas 91
Sara Sampson 176, 274
Lillo
Kaufmann von London 62
Lipiner Siegfried 239
Adam 39, 80, 401
Entfesselter Prometheus 399
Hippolytos 80, 401
Liszt
Dante-Symphonie 17
Faust-Symphonie 17, 94
Mazeppa 17
Tasso 17
Longfellow
Spanischer Student 107
Lope
Fuente Ovejuna 360
Loti Pierre
Islandfischer 66
Mein Bruder Yves 66
Ludwig II. 191
Ludwig Emil
Atalanta 401
Ludwig Otto 191
Erbförster 52, 61, 295, 312, 344, 369
Makkabäer 216
Pfarrrose 91
Rechte des Herzens 91
Zwischen Himmel und Erde 68 f.

Madelung Aage
Die Gezeichneten 69
Maeterlinck 263
Aglavaine u. Selysette 263
Intruse 261
Pelleas und Melisande 263
Mahabharata 166, 379, 390
Mahler Gustav 15, 16
Mahler Müller
Faust 181, 297
Golo u. Genoveva 118, 126
Mann Thomas
Buddenbrooks 60
Mantegna 269
Marlowe
Faust 181, 244, 295
Marschner
Hans Heiling 404
Mascagni
Cavalleria 184, 365
Massenet
Mädchen von Navarra 365
Maupassant
Moiron 365
Jungfer Kokotte 365
Mérimée
Carmen 21, 129, 158, 342
Matteo Falcone 364
Meyer K. F. 21, 397
Heilige 200, 397
Hutten 203
Jürg Jenatsch 198, 303
Leiden eines Knaben 414
Richterin 312
Versuchungen des Pescara 116
Mickiewicz
Dziady 258, 343
Herr Thaddäus 239
Milton
Verlorenes Paradies 181, 198
Molière
Misanthrop 425
Mörike
Maler Nolten 107, 398, 406
Moritz K. Ph.
Anton Reiser 299
Mosen Julius
Ahasver 369
Otto III. 206
Mozart
Don Juan 16, 55, 129, 177, 208, 313
Müller Hans
Wunder des Beatus 402
Müllner 107
Neunundzwanzigster Februar 405
Schuld 405
Musset Alfred
Confessions 244

Napoleon 9, 13, 327
Nibelungenlied 20, 117, 128, 143, 208, 210, 233, 307, 366
Nietzsche 73, 121, 191, 293, 301, 337
Aus hohen Bergen 337
Zarathustra 210, 319
Niobe 12, 13
Nissel
Agnes von Meran 367
Novalis 191
Osterdingen 401

Ohlenschläger
Axel und Walburg 315, 320
Correggio 339
Ohnet
Hüttenbesitzer 416
Olden
Offizielle Frau 92
Ovid
Fasti 118
Metamorphosen 113
Tristia 414

Pestalozzi
Lienhard und Gertrud 172.
Petrarca 298
Philippi
Dornenweg 416
Großes Licht 92
Piloty 12, 18
Platon
Phädon 203
Poe Edgar 92
Pradilla 14
Prechtl Robert
Alkestis 222
Puccini
Bohème 416
Madame Butterfly 416
Tosca 235, 334

Raabe Wilhelm
Schüdderump 52, 243, 332
Racine 363
Andromache 119 f., 325
Bajazet 324
Iphigenie in Aulis 126
Mithridates 320
Phädra 126, 312
Raff 364
Zerstörer 153
Raimund 403
Redwitz O. v.
Dramen 372
Rembrandt 259
Rethel 191, 427
Robespierre 327
Rosmer
Dämmerung 325
Rostand
Cyrano 420, 426
Rousseau 121, 298
Neue Heloise 343
Rubens 226

Sand George
Indiana 308
Lelia 134
Sardou
Fedora 92
Ferréol 92
Odette 312
Schiller 3, 25, 79, 83, 106, 155, 179, 248, 285, 352, 363, 414, 419
Braut von Messina 20, 52, 88, 106, 221, 257, 312, 405, 406
Don Carlos 39, 51, 89, 107, 170, 173, 179, 213, 223, 307, 313, 320, 326, 369
Fiesco 69, 89, 131, 175, 176, 179, 180, 313
Jungfrau 106, 113, 118, 131, 179, 201, 202, 216, 224, 329 f., 351 f.
Kabale und Liebe 10, 69, 172, 175, 176, 177, 179, 189, 213 f., 327, 334, 353, 414, 419
Kassandra 293
Kraniche des Ibykus 60
Räuber 39, 52, 106, 113, 118, 121, 131, 151, 165, 170, 173, 175, 177, 179, 180, 189, 200, 288, 311, 329 f., 343, 351, 414
Stuart 155, 176, 179, 180, 200, 203, 209, 224, 273, 311, 352, 414
Taucher 115
Tell 45, 106, 126, 179
Wallenstein 52, 61, 66, 106, 107, 116, 118, 126, 131, 151, 155, 180, 187, 209, 218, 221, 225, 257, 264, 276, 277, 308, 311, 313, 319, 323 f., 335, 340, 351, 353, 357, 366, 398, 414
Schillings
Mona Lisa 235
Schlaf
Familie Selicke 70
Meister Ölze 70
Schlegel Friedrich
Alarcos 274, 372, 406
Schnitzler
Casanovas Heimfahrt 199
Grüner Kakadu 426
Liebelei 413
Schleier der Beatrice 153, 274
Scholz W. v.
Jude von Konstanz 204
Meroë 106, 365, 371
Schönherr 414
Glaube und Heimat 126, 219
Schopenhauer 121, 298
Schreker Franz
Der ferne Klang 209, 416
Schubert
H moll-Symphonie 15
Scott 21
Braut von Lammermoor 334
Waverley 49, 130
Scribe
Adrienne Lecouvreur 307, 352
Sebrecht Friedrich
David 51
Seneca
Ödipus 388
Seume
Miltiades 371
Shakespeare 3, 4, 9, 16, 25, 38, 58, 79, 83, 105,

109, 140, 156, 165, 189, 285, 326, 363, 418
Andronikus 173, 177
Antonius und Kleopatra 131, 199, 297, 305, 357
Cäsar 52, 113, 114, 117, 118, 183, 184, 199, 355
Coriolan 52, 66, 113, 258, 273, 303, 311, 318, 340, 358, 361, 412, 419
Cymbelin 189
Hamlet 39, 75, 89, 118, 121, 127, 133, 156, 176, 189, 221, 248, 260, 268, 275, 277, 288, 300, 305, 313, 316, 318, 319, 343, 367, 393, 404, 413, 422, 424
Heinrich IV. 221, 288, 419
Heinrich VI. 59, 75, 126, 128, 199, 224, 314, 358, 363, 414
Kaufmann von Venedig 42, 126, 175, 311, 420
König Johann 59, 414
Königsdramen 154, 211
Lear 49, 61, 113, 126, 128, 143 f., 173, 175, 189, 217, 219, 231, 238, 256, 257, 260, 268, 271, 276, 319, 327, 351, 362, 363, 393, 413, 422
Macbeth 118, 131, 151, 155, 173, 177, 183, 189, 203, 231, 259, 265, 313, 314, 325, 327, 403, 404
Othello 52, 60, 61, 113, 144, 170, 173, 183, 189, 231, 234, 243, 249, 260, 271, 308, 319, 325, 327, 351, 413
Richard II. 75, 116, 118, 185, 224, 363
Richard III 128, 170, 173, 177, 183, 197, 219, 313, 327, 363
Romeo 52, 60, 66, 88, 89, 113, 118, 127, 145 f., 202, 209, 234, 282, 303, 327, 333 f., 354, 357, 413, 414, 419
Sturm 42
Timon von Athen 218, 243
Troilus und Cressida 234
Wintermärchen 363
Shaw
Cäsar und Kleopatra 426
Shelley 191
Alastor 304
Cenci 173, 190
Entfesselter Prometheus 264
Sienkiewicz
Quo vadis 214
Skram
Leute vom Hellemoor 69
Sokrates 212, 327, 335
Sophokles 3, 25, 38, 83, 266, 295, 379, 382 f., 391
Ajas 166, 200, 354, 390
Antigone 73, 113, 126, 141, 225, 260, 264, 275, 289, 322, 323, 326, 376, 382, 414
Elektra 47
Ödipus König 51, 166, 260, 354, 355, 382, 388, 395
Ödipus auf Kolonos 80, 200, 221, 233, 257, 383, 389
Philoktet 47, 73, 273, 382, 390, 414
Trachinierinnen 382
Staël
Corinna 346
Stehr
Der begrabene Gott 243
Strauß Richard
Salome 235
Strindberg 71, 257, 293, 302, 332, 371
Brandstätte 242
Damaskus 90, 107, 373
Fräulein Julie 271
Gespenstersonate 242, 404
Gläubiger 426
Rausch 343
Scheiterhaufen 242, 271
Sohn einer Magd 302
Totentanz 71, 242
Traumspiel 347, 401, 403
Vater 271
Stuck 12
Stucken Eduard
Gawan 400
Sudermann
Drei Reiherfedern 274
Ehre 163
Fritzchen 365
Gutgeschnittene Ecke 419
Heimat 187, 339, 346
Katzensteg 158, 183
Johannes 146, 215
Sodoms Ende 339
Sudraka
Mrichakatika 126, 386

Tasso 108
Befreites Jerusalem 20, 210, 390
Tennyson
Enoch Arden 415
Tieck
Dichterleben 115
Genoveva 399
Kaiser Oktavian 146, 399, 419
Runenberg 401
Vittoria Accorombona 127
William Lovell 156, 160, 177, 319
Tizian 226
Toller Ernst
Wandlung 262
Masse Mensch 267
Tolstoi 69
Anna Karenina 184, 342
Auferstehung 210
Krieg und Frieden 206
Lebender Leichnam 81, 132
Macht der Finsternis 72, 206
Tschaikowski 15
Turgenjew 69
Dunst 242, 342
Frühlingswogen 242
Neue Generation 242, 300,

Uhland
Dramen 371
Unruh Fritz v. 257
Ein Geschlecht 71, 92, 262, 332
Louis Ferdinand 241

Platz 71, 92, 168, 174, 262, 332

Valera
Doktor Faustino 77, 300
Virgil 380
Äneide 20, 132, 212, 243, 376
Visakhadatta
Mudrarakschasa 376, 386
Vischer
Auch Einer 45
Voltaire
Merope 173
Tancred 90, 370
Zaire 366
Vondel van den
Lucifer 181
Voß Richard
Alexandra 91
Eva 91
Schuldig 91, 321

Wagner H. L.
Kindesmörderin 312
Wagner Richard 16, 263, 338
Faust-Ouvertüre 15
Fliegender Holländer 404
Lohengrin 257
Rienzi 351
Parsifal 400
Ring des Nibelungen 39, 106, 118, 181, 256, 289, 297, 319, 348, 399, 403, 406 f., 412. 413
Tannhäuser 118, 206, 282, 297
Tristan 39, 209, 222, 257, 403
Waltharilied 210, 376
Wedekind 168, 178, 427
Büchse der Pandora 427
Erdgeist 427
Franziska 427
Frühlings Erwachen 427
In allen Wassern gewaschen 427
König Nicolo 427
Simson 178
Weiße Chr. F.
Richard III. 32, 371
Werner Zacharias 107
Martin Luther 146
Vierundzwanzigster Februar 405
Wilbrandt
Arria und Messalina 126, 342
Meister von Palmyra 403
Osterinsel 346
Wilde 298
Dorian Grays Bildnis 132, 177
Florentinische Tragödie 365
Salome 146
Wildenbruch
Harold 77
Hexenlied 314
Karolinger 303
König Heinrich 187
Tochter des Erasmus 344, 372
Wildgans
Liebe 168, 298
Wolfram v. Eschenbach
Parzival 348

Zola 21, 264
Assommoir 66
Germinal 153
La bête humaine 242
La terre 242, 245
Renée 174
Therese Raquin 132, 156, 206
Ventre de Paris 245
Zweig Stefan 364
Jeremias 106
Thersites 302, 343

Johannes Volkelt

Die Gefühlsgewißheit. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. Geheftet Gpr. 3.—, gebunden Gpr. 4.50

„. . . Wieder eine Musterleistung an wissenschaftlicher Gründlichkeit und Klarheit. . . . Die Untersuchung verdient schon um der wichtigen Rolle willen, welche die Gefühlsgewißheit gegenwärtig spielt, aufmerksame Beachtung, ebensosehr aber auch wegen der sicheren und ruhigen Art, mit der Volkelt sein Problem aufzuhellen verstanden hat." Schwäbischer Merkur.

Gewißheit und Wahrheit. Untersuchung der Geltungsfragen als Grundlegung der Erkenntnistheorie. Geheftet Gpr. 14.—, gebunden Gpr. 18.—

„Wir zweifeln nicht, daß das gediegene, glänzend geschriebene Werk auf die erkenntnistheoretische Auseinandersetzung und Fragestellung einen nachhaltigen, tiefgehenden Einfluß üben wird." Geisteskampf der Gegenwart.

System der Ästhetik. Drei Bände. Erster Band: Grundlegung der Ästhetik. Zweiter Band: Die ästhetischen Grundgestalten (Ästhetische Typenlehre). Dritter Band: Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik. Zurzeit vergriffen. Jeder Band gebunden Gpr. 22.50

„Volkelt steht der Kunst nicht als ein verbissener Theoretiker, sondern als ein weitherziger, aufnahmefreudiger, moderner Mensch gegenüber." Professor Dr. Friedrich Jodl (Österreichische Rundschau). — „Das Werk verdient auch von dem Kulturhistoriker gründlich durchgearbeitet zu werden; nicht zuletzt deshalb, da Volkelts Absicht sich völlig erfüllt, daß ein Leser, der ihm aufmerksam und willig folgt, aus seinen Umgrenzungen und Charakterisierungen mancherlei Klärung und Verfeinerung für sein künstlerisches Genießen und Verstehen schöpfen wird." Professor Dr. O. Kende (Jahresbericht der Geschichtswissenschaft).

Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. Geheftet Gpr. 6.—, gebunden Gpr. 8.—

Inhaltsverzeichnis: I. Ästhetische Gegenständlichkeit. — II. Der Tatbestand der ästhetischen Einfühlung. — III. Zur Theorie der ästhetischen Einfühlung. — IV. Ursprung der Einfühlung überhaupt. — V. Illusion u. ästhetische Wirklichkeit. — VI. Mit-Wahrnehmung u. Phantasie im ästhetischen Betrachten,

„Eine wertvolle, umsichtige Arbeit, die zum Besten gehört, was über das überaus schwierige Einfühlungsproblem bisher geschrieben ist." Richard Müller-Freienfels (Literarisches Echo).

Festschrift Johannes Volkelt zum 70. Geburtstag dargebracht. Geh. Gpr. 18.—

Inhalt von Wilhelm Wundt, Jonas Cohn, Bruno Bauch, Albert Köster, Georg Witkowski, Hermann Schwarz, Walther Schmied-Kowarzik, Max Frischeisen-Köhler, Otto Klemm, Hermann Schneider, Richard Falkenberg, Max Dessoir, Ernst Bergmann, Felix Krueger, Wilhelm Wirth, Friedrich Reinhard Lipsius, Eduard Spranger, Paul Barth und Hans Volkelt.

Die Grundpreise sind mit der jeweiligen Entwertungsziffer (Schlüsselzahl) des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu vervielfachen. / Wenn nichts anderes angegeben, gelten die Grundpreise dem Auslande gegenüber als Schweizer Frankenpreise.

C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Eugen Kühnemann / Kant

Erster Teil: Der europäische Gedanke im vorkantischen Denken

Geheftet Gpr. etwa 11.–, gebunden Gpr. etwa 15.–. (Erscheint im Juli 1923)

Im April 1924 feiert die ganze philosophische Welt den 200. Geburtstag Kants. Eugen Kühnemann, der bedeutende Kenner des deutschen Idealismus, gibt hier eine Darstellung des Kantischen Denkens auf der Grundlage von Haupttypen der europäischen Philosophie, die von wundervoller Plastik und Schönheit ist.

M. Kronenberg / Geschichte des deutschen Idealismus

Erster Band: Bis zu Kant. Zweiter Band: Von Kant bis Hegel

Gebunden Gpr. 11.– und 18.–. Beide Bände zusammen in Halbfranz Gpr. 45.–

„Ich glaube, es gibt wenig Bücher über Geschichte der Philosophie, aus denen man soviel wahre Philosophie lernen kann, wie aus diesem; d. h. nicht gelehrte Daten einer Spezialwissenschaft, sondern Sinn und Bedeutung aller geistigen Arbeit der geschichtlichen Menschheit lernen aus einem Werke, in dem Kürze und Klarheit mit Tiefe und Schönheit wetteifern." Karlsruher Zeitung.

M. Kronenberg / Kant

Sein Leben und seine Lehre

6. Auflage. In Halbleinen Gpr. 8.50

„Kronenberg hat es verstanden, eine Darstellung zu geben, die niemals ermüdet, weil sie verschmäht, in tiefsinnig klingendem Gelehrtendeutsch Betrachtungen über Kantsche Gedanken anzustellen und ihre Aufgabe vielmehr darin sucht, das Gold der Kantschen Philosophie in allgemein verständlicher, aber darum nicht weniger gediegener Weise auszumünzen und den Leser über das aufzuklären, was charakteristisch für Kant ist, was seine unermeßliche Bedeutung ausmacht." Arthur Pfungst (Frankf. Zeitung).

Hegels Aesthetik

unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Text versehen von Alfred Baeumler

Geheftet Gpr. 4.–, gebunden Gpr. 6.50

„Hegels ästhetisches System, in seiner Art ein schärfster Sammelspiegel der klassischen Geistigkeit, erscheint hier in geschickter Kürzung, doch einheitlich und zusammenhängend. Die bedeutende Einführung zeigt sehr glücklich die Verbindungsfäden zu dem Wissensstande und dem Bedürfnis unserer Gegenwart, ja noch zur Sehnsucht einer nahen Zukunft. Mancher nachdenkliche Leser Worringers und Spenglers (um nur zwei nächstliegende Beispiele auszuwählen) wird hier an dem unerreichten Meister geisteswissenschaftlich systematischer Intuition und reinster Abstraktionskraft — wohl der höchstgespannten, die ein Denker je erreicht hat — Überraschungen erleben." Dr. M. Schröter (Münchner Neueste Nachrichten).

Hegels Geschichte der Philosophie

herausgegeben von Alfred Baeumler

Geheftet Gpr. 5.–, gebunden Gpr. 8.–. (Soeben erschienen)

Die drei Bände der „Ästhetik" und „Geschichte der Philosophie" Hegels sind vergriffen und sehr schwer erreichbar. Darum ist es ein großes Verdienst Dr. Baeumlers, ihre Gedankenschätze allen Gebildeten in diesen zwei schönen Bänden wieder zugänglich gemacht zu haben. In dieser Gestalt sind sie eine Bereicherung unserer klassischen philosophischen Literatur geworden.

C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München